

Université de Montréal

**La profession de dessinateur de presse au Canada français au tournant du XX^e siècle.
Le cas d'Edmond-Joseph Massicotte (1875-1929).**

par Anne-Philippe Beaulieu

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de
de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.) en histoire de l'art

Avril 2018

© Anne-Philippe Beaulieu, 2018

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

La profession de dessinateur de presse au Canada français au tournant du XX^e siècle.

Le cas d'Edmond-Joseph Massicotte (1875-1929).

Présenté par :
Anne-Philippe Beaulieu

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Ersy Contogouris, présidente-rapportrice
Micheline Cambron, membre du jury
Louise Vigneault, directrice de recherche

Résumé

Au Canada français, à partir de 1850, des mutations profondes se déroulent dans les sphères de l'enseignement, des communications et de l'édition, provoquant l'émergence des dessinateurs de presse professionnels dans la métropole montréalaise. L'arrivée d'innovations technologiques et journalistiques engendre le passage d'une presse d'opinion à une presse d'information, transformant le visage de la presse écrite. L'image devient alors un élément essentiel à la politique éditoriale des journaux et des magazines illustrés. Aussitôt, cette dernière se met aux services de l'actualité, du divertissement et des idéologies, se propageant sous des genres variés allant de la caricature au portrait historique, puis de l'illustration romanesque à la propagande nationaliste. En parallèle, le marché de la littérature canadienne-française vit un essor, certains auteurs ne se contentent plus du roman-feuilleton et publient leurs écrits – poèmes et fictions – sous forme de livres. Pour réaliser les illustrations de ces recueils de contes, de nouvelles et de poésie, les dessinateurs sont au rendez-vous.

Cette étude a pour but de questionner l'émergence et le développement du métier de dessinateur de presse à Montréal à la fin du XIX^e siècle, c'est-à-dire de mieux cibler leur statut socioprofessionnel ainsi que la nature, le contenu et l'objectif de leur production artistique. Le corpus est établi à partir des œuvres des artistes montréalais : Vital-Achille-Raoul Barré (1874- 1932), Albéric Bourgeois (1876-1962), Arthur-Albert-Samuel Brodeur (1862-1933), Paul Caron (1874-1941), Joseph-Charles-Théophile Charlebois (1872-1935), Octave-Henri Julien (1852-1908), Joseph-Arthur-Pierre Labelle (1857-1939), Ulric-E. Lamarche (1867-1921), Georges Latour (1877-1946), E. Z. Jobson Paradis (1871-1926), Arthur-Georges Racey (1870-1941), Alonzo Ryan (1874-?), Napoléon Savard (1870-1962) et Émile Vézina (1876-1942). Cette vue d'ensemble sur la profession permet de mettre de l'avant en dernière partie de ce travail, un parcours cette fois individuel : une étude de cas de l'artiste Edmond-Joseph Massicotte (1875-1929). L'objectif de cette seconde partie est de démontrer les spécificités de son parcours artistique, en regard de celui de ses confrères illustrateurs et caricaturistes, afin de cibler ce qui rend son cheminement unique.

Mots-clés:

Edmond-Joseph Massicotte; dessinateur; caricature; illustration; presse écrite.

Abstract

Around 1850, in French Canada, profound changes began to take effect in the spheres of teaching, communications and publishing, leading to the first appearances of professional editorial illustrators in the city of Montreal. Technological and journalistic innovations fuelled a transition from opinion-based to information-based journalism, thereby transforming the face of the written press. Images grew to be a central part of the editorial policies of newspapers and illustrated magazines. At the same time, these works became subordinated to current events, entertainment and ideology, assuming different shapes from caricature to historical portraiture and from fictional illustration to nationalistic propaganda. Meanwhile, the market for French-Canadian literature flourished: authors started moving from serial publishing to producing standalone books of poetry and fiction. There as well, editorial illustrators furnished novels and collections of poems and short stories with original illustrations.

This study attempts to question the emergence and development of this profession in Montreal at the end of the nineteenth century in order to better understand its socio-professional status as well as the nature, content and aims of these artists' work. A corpus is established consisting of works by several Montreal artists: Vital-Achille-Raoul Barré (1874-1932), Albéric Bourgeois (1876-1962), Arthur-Albert-Samuel Brodeur (1862-1933), Paul Caron (1874-1941), Joseph-Charles-Théophile Charlebois (1872-1935), Octave-Henri Julien (1852-1908), Joseph-Arthur-Pierre Labelle (1857-1939), Ulric-E. Lamarche (1867-1921), Georges Latour (1877-1946), E. Z. Jobson Paradis (1871-1926), Arthur-Georges Racey (1870-1941), Alonzo Ryan (1874-?), Napoléon Savard (1870-1962) and Émile Vézina (1876-1942). After a thorough overview of the profession, the second part of the study focuses on a single exponent in a case study of the artist Edmond-Joseph Massicotte (1875-1929). The aim of this segment will be to demonstrate the specific characteristics of his artistic development in comparison with his fellow illustrators and cartoonists in order to pinpoint the features contributing to make his career and work singular.

Keywords:

Edmond-Joseph Massicotte; illustration; caricature; written press.

Table des matières

Résumé.....	iii
Abstract.....	iv
Table des matières.....	v
Remerciements	vii
Liste des figures	viii
Introduction	22
Chapitre 1. La professionnalisation du métier de dessinateur de presse	35
1.1 Transformations dans le milieu de l'enseignement	
Naissance du réseau d'enseignement et création des lieux de formation professionnelle.....	36
1.1.1 Professionnalisation du métier d'artiste à la fin du XIX ^e siècle	38
1.1.2 Le statut socioprofessionnel des dessinateurs de presse montréalais	40
1.1.3 Les formations techniques et artistiques	41
1.1.4 Diversité des contrats et alternance des métiers	46
1.1.5 Un statut ambigu : l'autoreprésentation chez les dessinateurs	50
1.2 Transformations dans le domaine de la presse écrite	
La fin de l'ère xylographique et les débuts de la reproduction photomécanique.....	52
1.2.1 La presse partisane : les journaux d'opinion au XIX ^e siècle.....	52
1.2.2 La grande presse : les médias de masse et les grands magazines illustrés.....	54
1.2.3 De l'ère xylographique à l'ère photomécanique.....	56
1.2.4 Publications de la maison Desbarats.....	58
1.3 Transformations dans le domaine du marché de la littérature	60
1.3.1 Les feuilletons illustrés	61
1.3.2 Les romans et recueils illustrés.....	64
Chapitre 2. La production artistique des dessinateurs de presse montréalais.....	70
2.1 Au service de l'actualité.....	71
2.1.1 Le nouveau visage du journalisme.....	72
2.1.2 L'actualité illustrée sous toutes ses formes	74
2.1.3 Les types de procédés de représentation de l'actualité	76
2.1.4 Les thèmes de l'actualité	78
2.1.5 Les crimes et catastrophes	79
2.1.6 Les événements commémoratifs.....	81
2.1.7 Les portraits	83
2.1.8 La publicité.....	84
2.2 Au service du divertissement.....	88
2.2.1 Les événements récréatifs et sportifs	88

2.2.2	Les théâtres illustrés.....	90
2.2.3	La diffusion de la mode.....	92
2.2.4	La mode des grands chapeaux !	93
2.2.5	L'Art nouveau.....	94
2.2.6	La caricature	96
2.2.7	Les journaux satiriques illustrés	97
2.2.8	La professionnalisation des caricaturistes	99
2.2.9	La bande dessinée	101
2.2.10	Le personnage de Jean-Baptiste dit Le Père Ladébauche	102
2.2.11	Tentatives de légitimation	105
2.2.12	Les publications personnelles	107
2.3	Au service du nationalisme.....	109
2.3.1	Le tournant du XX ^e siècle entre conservatisme et libéralisme	109
2.3.2	La montée des nationalismes	110
2.3.3	Les nationalismes au cœur de la presse écrite	113
2.3.4	Les dessinateurs de presse au service du nationalisme	114
2.3.5	La tradition inventée et la mythologisation	118
2.3.6	Les images mythiques dans la presse écrite	123
Chapitre 3.	Edmond-Joseph Massicotte (1875-1929).....	127
3.1	La carrière de Massicotte : tension et polarité	129
3.1.1	Les collaborations des frères Massicotte.....	130
3.1.2	Montréal au tournant du XX ^e siècle.....	131
3.1.3	L'influence des décadentistes	132
3.2	À la défense de la modernité (1890-1909)	135
3.2.1	L'Art nouveau chez Massicotte	136
3.2.2	Le caricaturiste.....	139
3.3	À la défense de la tradition (1909-1929)	143
3.3.1	<i>L'Almanach du peuple</i> des éditions Beauchemin.....	146
3.3.2	Edmond-Joseph Massicotte : l'ethnographe.....	150
3.3.3	Mettre en mémoire l'histoire et collectionner ses héros	152
3.3.4	Une littérature édifiatrice et patriotique.....	153
3.3.5	<i>Les Récits laurentiens du Frère Marie-Victorin</i> (1919)	154
3.3.6	<i>L'Almanach du Peuple</i> : « Nos traditions nationales » (1923-1930)	157
Conclusion	159
Bibliographie	165
Les figures	178

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier tout particulièrement ma directrice de recherche, Mme Louise Vigneault, avec qui je partage la passion des arts et de la culture au Québec. Sans ses conseils précieux, sa rigueur au travail et la confiance qu'elle m'accorde, ce mémoire n'aurait pu prendre forme.

Je voudrais également exprimer ma reconnaissance à Mme Ginette Jubinville. Son écoute, son affection et sa foi en ma personne, m'ont guidée tout au long de mon parcours universitaire. Ses encouragements ont été d'un grand secours.

Enfin, je n'aurais pu compléter ce mémoire sans l'aide financière du département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal (Bourse Marcelle-Ferron et Bourse de rédaction) ainsi que du Fonds Les Amis de l'Art (Prix René-Payant).

Je voudrais finalement dédier ce mémoire à mon grand-père paternel Rodolphe Beaulieu du village de Sayabec, situé dans la vallée de la Matapédia. Un homme qui appartenait à « cette race qui ne sait pas mourir »¹. Toute sa vie, il m'a transmis sa patience et son ardeur au travail et davantage encore, il m'a partagé son amour sans limite de l'histoire. Je le remercie de m'avoir guidée toutes les fois où je perdais espoir.

¹ Citation de Félix-Antoine Savard, *Menaud, maître-draveur*, 1937.

Liste des figures

Figure 1. E. Z. Jobson Paradis, *Un clochard*, vers 1895, fusain sur papier, 16,5 x 12,2 cm. © Collection du Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ).

Figure 2. E. Z. Jobson Paradis, *Clochard assoupi*, vers 1895, fusain sur papier, 15,5 x 11,3 cm. © Collection du Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ).

Figure 3. Raoul Barré, *From Niagara to the Sea*, 1900, couverture du guide officiel de la Richelieu & Ontario Navigation Co.

Source : <https://archive.org/>. Consulté le 2 février 2018.

Figure 4. Edmond-Joseph Massicotte. « La plus importante librairie et papeterie française au Canada... », *Almanach Rolland agricole, commercial et des familles*, 1916, p. 253.

Source : <https://archive.org/>. Consulté le 8 février 2018.

Figure 5. Edmond-Joseph Massicotte. « La plus importante librairie et papeterie française au Canada... », *Almanach Rolland agricole, commercial et des familles*, 1918, p. 3.

Source : <https://archive.org/>. Consulté le 8 février 2018.

Figure 6. Edmond-Joseph Massicotte. « La plus importante librairie et papeterie française au Canada... », *Almanach Rolland agricole, commercial et des familles*, 1920, p. 1.

Source : <https://archive.org/>. Consulté le 8 février 2018.

Figure 7. Edmond-Joseph Massicotte, « Edmond. J. Massicotte. Dessinateur en tous genres », *Le Passe-Temps*, 3 mars 1900, vol. 6, no 129, p. 68. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 8. Joseph-Charles-Théophile Charlebois. « Enluminure ... », *Le Taon*, février 1910, Montréal : [s. n.], p. 16.

Figure 9. Joseph-Charles-Théophile Charlebois. « Adresses Enluminées », *Nos p'tites filles en caricatures*, 1903, Montréal : [s. n.], p. 41.

Figure 10. Raoul Barré, « Raoul Barré. Artiste dessinateur... », *La Presse*, 22 décembre 1900, p. 10. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 11. Edmond-Joseph Massicotte, « Edmond. J. Massicotte. Portraitiste et dessinateur en tous genres... », *Le Monde illustré*, 11 août 1894, p. 179. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 12. Edmond-Joseph Massicotte, « Edmond. J. Massicotte. Portraitiste et dessinateur en tous genres... ». © Collection de Jean-François Pothier.

Source : KAREL, David (2005). *Edmond-Joseph Massicotte, illustrateur*, Musée national des beaux-arts du Québec, 24 novembre 2005 - 30 avril 2006, Québec : Les Presses de l'Université Laval, p. 101.

Figure 13. Ozias Leduc, « Lisez "Claude Paysan" grand roman canadien », *La Patrie*, 1^{er} juillet 1899, vol. 21, no 107, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 14. Georges Latour, dans MAYRAND, Oswald (1876-1969), *Fleurettes canadiennes*, [1905], Montréal : Université de Montréal : [s. n.], p. 26. © Collection Victor Morin de l'Université de Montréal.

Figure 15. Edmond-Joseph Massicotte, *Contes vrais* [1899], Ébauche pour la couverture de la deuxième édition, revue et augmentée (1907) de Pamphile Lemay (1837-1918). © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 16. Joseph-Arthur-Pierre Labelle, « La dernière nuit du Père Rasoy » *Contes vrais* [1899], Deuxième édition, revue et augmentée (1907) de Pamphile Lemay (1837-1918). © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 17. Ulric Lamarche, « Marie Calumet », Couverture du roman *Marie Calumet* (éd.1904) de Rodolphe Girard (1879-1956). © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 18. « L'atelier des artistes dessinateurs ... », *La Presse*, Samedi 3 septembre 1910, vol. 26, no 267, p. 6. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 19. Edmond-Joseph Massicotte, « Les outils du menuisier – The Joiner's Tools », planche éducative bilingue réalisée en 1911 par Massicotte pour le compte de la Librairie Beauchemin Limitée. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 20. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « Le retour des oiseaux », *La Patrie*, 24 avril 1909, vol. 31, no 50, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 21. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « Je déménage », *La Presse*, 6 mai 1905, vol. 21, no 156, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 22. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « Une scène typique de déménagement à Montréal », *Album universel*, 7 mai 1904, vol. 21, no 1046, p. 4. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 23. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « Dans les rues de Montréal. Comment on tombe », *La Presse*, 12 janvier 1907, vol. 23, no 50, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 24. Paul-Archibald-Octave Caron, « Le visiteur royal que recevra Montréal dans quelques jours », *Album universel*, 4 octobre 1902, vol. 19, no 23, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 25. Photographie inconnu, « Le roi de Siam en costume national », *Album universel*, 4 octobre 1902, vol. 19, no 23, p. 532. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 26. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « La révolte des forçats à Saint-Vincent de Paul », *Le Monde illustré*, 8 mai 1886, vol. 3, no 105, Page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 27. Edmond-Joseph Massicotte, « Croquis de la semaine. Principaux incidents de la semaine du 8 au 15 septembre », *Le Monde illustré*, 22 septembre 1894, vol. 11, no 542, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 28. Edmond-Joseph Massicotte, « Échos de la semaine. Principaux incidents de la semaine du 18 au 25 août », *Le Monde illustré*, 8 septembre 1894, vol. 11, no 540, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 29. Edmond-Joseph Massicotte, « Croquis Bi-mensuels. Principaux incidents de la quinzaine », *Le Monde illustré*, 20 octobre 1894, vol. 11, no 546, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 30. Henri Julien, « Les incidents de la semaine », *L'Opinion publique*, 5 août 1880, vol. 11, no 32, p. 386. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 31. Henri Julien, « Les événements de la semaine », *L'Opinion publique*, 2 septembre 1880, vol. 11, no 36, p. 430. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 32. Henri Julien, « Les événements de la semaine », *L'Opinion publique*, 19 août 1880, vol. 11, no 34, p. 406. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 33. Paul-Archibald-Octave Caron, « Le concours hippique », *La Presse*, 27 avril 1907, vol. 23, no 148, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 34. Georges Latour, « Au Concours hippique », *La Patrie*, 13 mai 1905, vol. 27, no 67, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 35. Paul-Archibald-Octave Caron, « MONTREAL.– Vues du concours hippique à l'Aréna », *Album universel*, 23 mai 1903, vol. 20, no 56, p. 78. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 36. Edmond-Joseph Massicotte, « La tragédie de Valleyfield l'assassin Shortis tirant son premier coup de feu sur Wilson », *Le Monde illustré*, 16 mars 1895, vol. 11, no 567, p. 541. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 37. Napoléon Savard, « La fameuse affaire Gaynor-Greene [...] », *La Patrie*, 8 février 1905, vol. 26, no 293, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 38. Henri Julien, « Reportage », *Album Henri Julien, 1916, Québec : Librairie Beauchemin Limitée*, p. 35.

Figure 39. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « Le quadruple meurtre de Rawdon : Les victimes sur leur lit funèbre », *Le Monde illustré*, 20 novembre 1897, vol. 14, no 707, p. 475. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 40. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « La catastrophe de Saint-Polycarpe », *Le Monde illustré*, 19 août 1899, vol. 16, no 798, p. 246. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 41. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « La catastrophe de Saint-Polycarpe » *Le Monde illustré*, 19 août 1899, vol. 16, no 798, p. 246. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 42. Edmond-Joseph Massicotte, « Montréal : Incendie des scieries Mona », *Le Monde illustré*, 24 août 1895, vol. 12, no 590, p. 242. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 43. Paul-Archibald-Octave Caron, « Souvenir de la conflagration du 7 mars 1908 », *Album universel*, 28 mars 1903, vol. 19, no 48, p. 1140-1141. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 44. Georges Latour et Napoléon Savard, « La tempête d'hier », *La Patrie*, 27 janvier 1900, vol. 21, no 281, p. 16. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 45. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « La dernière tempête », *Album universel*, 20 décembre 1902, vol. 19, no 34, p. 812. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 46. Napoléon Savard, « Croquis d'hivers – Une tempête de neige à Montréal », *Le Monde illustré*, 26 janvier 1901, vol. 17, no 873, p. 629. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 47. E.Z Jobson Paradis, « Un jour de tempête » *La Patrie*, 4 février 1905, vol. 26, no 290, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 48. Arthur-Albert-Samuel Brodeur (1862-1933), « Les hivers Autrefois Aujourd'hui », *La Presse*, 5 janvier 1907, vol. 23, no 53, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 49. Georges Latour, « Congrès Eucharistique International », *La Patrie*, 3 septembre 1910, vol. 32, no 163, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 50. Napoléon Savard, *La Presse*, 7 septembre 1910, vol. 26, no 259, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 51. Edmond-Joseph Massicotte, « Mme. PERRIER. 2^e Dugazon de la troupe de l'Opéra-Français de Montréal », *Le Passe-Temps*, 20 septembre 1895, vol. 1, no 16, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 52. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « Mlle. Alice Clery. Première Dugazon de la troupe de l'Opéra-Français de Montréal », *Le Passe-Temps*, 19 octobre 1895, vol. 1, no 18, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 53. Edmond-Joseph Massicotte, « Auvents, Marchands, Propriétaires, Locataires, ... », *La Patrie*, 2 juin 1909, vol. 31, no 82, p. 6. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 54. Edmond-Joseph Massicotte, « Pour le Salon », *Le Passe-Temps*, 15 février 1902, vol. 8, no 180, p. 9. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 55. Charles Dana Gibson, « Christmas », *Gibson New Cartoons, A Book of Charles Dana Gibson's Latest Drawing*, 1916, New York : Charles Scribner's sons.

Source : <https://archive.org/>. Consulté le 30 mars 2018.

Figure 56. Edmond-Joseph Massicotte, « Notes Mondaines », *Le Passe-Temps*, 5 octobre 1895, vol. 1, no 17, p. 263. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 57. Edmond-Joseph Massicotte, « Le Triomphe de la Gymnastique », *La Presse*, 20 décembre 1904, vol. 24, no 42, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 58. Edmond-Joseph Massicotte, « La scène du parc Sohmer », *Le Passe-Temps*, 2 mai 1896, vol. 2, no 31, p. 104. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 59. Paul-Archibald-Octave Caron, « Scènes canadiennes : Les patineuses », *Le Monde illustré*, 23 février 1901, vol. 17, no 877, p. 719. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 60. Paul-Archibald-Octave Caron, « Quelques-uns des amusements d'hiver au Canada », *Album universel*, 20 décembre 1902, vol. 19, no 34, p. 804-805. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 61. Henri Julien, « Sur la plage », *L'Opinion publique*, 22 juillet 1880, vol. 11, no 30, p. 355. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 62. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « Plaisirs d'hiver », *La Presse*, 16 novembre 1907, vol. 24, no 13, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 63. Georges Latour, « Scènes d'hiver », *La Presse*, 26 décembre 1908, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 64. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « La Natation », *La Presse*, 10 août 1907, vol.28, no 237, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 65. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « Une sortie du club de raquettes "Le Trappeur" » *Le Monde illustré*, 6 février 1886, vol. 2, no 92, p. 316-317. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 66. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « Le "Steeplechase" en raquettes de la " Presse" », *La Presse*, 8 février 1908, vol.24, no 82, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 67. Edmond-Joseph Massicotte, « Le mieux attaché n'est pas celui qu'on pense », *Le Passe-Temps*, 25 janvier 1908, vol. 13, no 335, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 68. Georges Latour, « George Herman Ruth », *La Presse*, 13 octobre 1928, p. 18. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 69. Georges Latour, « Martin Burke », *La Presse*, 15 décembre 1928, p. 18. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 70. Georges Latour, « La skieuse » *La Presse*, 26 janvier 1929, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 71. « Théâtre illustré. François Le Champi ... », *Le Monde illustré*, 29 septembre 1888, vol. 32, no 1644, page couverture. © Collection de la Bibliothèque nationale de France (BnF).

Figure 72. Raoul Barré, « Roméo et Juliette. Opéra de Gounod, représenté au Théâtre-Français. », *Le Passe-Temps*, 7 décembre 1895, vol. 1, no 21, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 73. Raoul Barré, « Théâtre illustré *Mignon*, opéra de Ambroise Thomas », *Le Passe-Temps*, 15 février 1896, vol. 2, no 26, p. 23. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 74. Edmond-Joseph Massicotte, « Un trio dans le ballet japonais », *Le Passe-Temps*, 2 septembre 1899, vol. 5, no 116, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 75. Edmond-Joseph Massicotte, « Otez votre fille S.V.P. », *Le Passe-Temps*, 3 mars 1900, vol. 6, no 129, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 76. Edmond-Joseph Massicotte, « Un Bienfait pour le Beau Sexe », *Le Monde illustré*, 6 avril 1901, vol. 17, no 883, p. 826. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 77. Raoul Barré, « Your Hair Appears Twice as Beautiful when Shampooed this way », *The American Magazine* [États-Unis], p. 111. © Collection de la Cinémathèque québécoise. No. 2006.0479. AR.01.

Figure 78. Georges Latour. « La Quinzaine », *Le Passe-Temps*, 10 novembre 1900, vol. 6, no 147, p. 501. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 79. Joseph-Charles-Théophile Charlebois, « Le cahier de Modes du "Nationaliste" », *Le Nationaliste*, 9 septembre 1906, vol. 3, no 28, p. 3. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 80. Edmond-Joseph Massicotte, « La mode d'aujourd'hui », *La Bombe*, 25 juillet 1909, no 1, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 81. Edmond-Joseph Massicotte, « La mode d'aujourd'hui et ses avantages », *La Bombe*, Août 1909, no 2, p. 17. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 82. Paul-Archibald-Octave Caron, « Pâques », *Album universel* (1902-1907) du 11 avril 1903, vol. 19, no 50, p. 1177. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 83. Edmond-Joseph Massicotte, « Fantaisie sur Pâques », *Le Passe-Temps*, 18 avril 1908, vol. 14, no 341, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 84. Edmond-Joseph Massicotte, « Joyeux Noël à tous », *Le Passe-Temps*, 23 décembre 1899, vol. 5, no 124, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 85. Paul-Archibald-Octave Caron, « Bonne Année », *La Presse*, 2 Janvier 1909, vol. 25, no 51, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 86. Henri Julien, « Type d'Ancien Canadien », *Album Henri Julien*, 1916, Québec : Librairie Beauchemin Limitée, p. 15.

Figure 87. Albéric Bourgeois. « Ladébauche propriétaire. Charruau & Daoust », *Les Voyages de Ladébauche*, 1907, Montréal, p. 26.

Figure 88. Edmond-Joseph Massicotte, « Types canadiens – Le père Baptiste », *Le Monde illustré*, 15 février 1902, vol. 8, no 180, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 89. Georges Latour, « Le Jour de l'an à la campagne » *La Presse*, 26 décembre 1931, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 90. Alonzo Ryan, « Annexion », *Caricature politique au Canada – Free Lance political Caricature in Canada*, 1904, Montréal : Dominion Publishing Co.A.T. Chapman, p. 16.

Figure 91. Edmond-Joseph Massicotte, « Edmond J. Massicotte. Artiste-Dessinateur », *La Bombe*, novembre 1909, no 5, p. 17. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 92. *Album universel*, 27 juin 1903, vol. 20, no 62, p. 208-209. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 93. « Une innovation – Exposition de tableaux et dessins par les artistes attachés à nos grands journaux – Groupe des exposants locaux », *La Presse*, 27 juin 1903, p. 5. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 94. « Les dessinateurs de ce numéro », *Le Monde illustré*, 30 juin 1900, vol. 17, no 843, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 95. Raoul Barré. *En roulant ma boule – Album par Raoul Barré*, 1901, Montréal : Librairie Déom Frères.

Figure 96. Arthur-Georges Racey, *The Englishman Canada*, 1902, Montréal : [s. n.].

Source : <https://archive.org/>. Consulté le 12 février 2018.

Figure 97. Alonzo Ryan, *Free Lance political Caricature in Canada*, 1904, Montréal : Dominion Publishing Co.A.T. Chapman.

Source : <https://archive.org/>. Consulté le 12 février 2018.

Figure 98. Edmond-Joseph Massicotte, *Les deux chemins. Que deviendra cet enfant ?*, 1900, Affiche couleur, 56 x 44 cm, Montréal : Société de tempérance de l'Église St-Pierre. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 99. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « Francine et Graindesel », *L'Oiseau bleu*, Janvier 1921, vol. 1, no 1, p. 8. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 100. Edmond-Joseph Massicotte, dans BONCOMPAIN, Louis, *Autour du foyer canadien*, 1914, Montréal : Imprimerie du Messenger, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 101. Edmond-Joseph Massicotte, *Lecture courante : cours élémentaires*, 1915, Laprairie : Les Frères de l'Instruction chrétienne. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 102. Paul-Archibald-Octave Caron, « En route pour la messe de minuit », *Le Monde illustré*, 22 décembre 1900, vol. 17, no 868, p. 537. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 103. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « Retour de la Messe de Minuit au Manitoba », *L'Opinion publique*, 23 décembre 1880, vol. 11, no 52, p. 626. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 104. Octave Henri Julien, *Retour de la messe*, 1881, [Encre ?] et crayon graphite blanc sur papier vélin, 52,4 x 34,6 cm. © Collection Bibliothèque et Archives Canada. No. R9266-293 Peter Winkworth Collection of Canadiana.

Figure 105. Georges Latour, « Le Jour de l'An », *La Presse*, 31 décembre 1932, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 106. Octave Henri Julien, « Le retour de la messe – Coming back from Church », (date inconnue), *Henri Julien Album*, 1916, Montréal : Librairie Beauchemin Limitée, p. 32.

Figure 107. Edmond-Joseph Massicotte, *Le Retour de la messe de Minuit*, 1919, Photogravure, rehaussée à l'aquarelle et à la gouache (contresignée par Mme Adolphe Prieur), 22,5 x 31 cm. © Musée national des beaux-arts du Québec.

Figure 108. Edmond-Joseph Massicotte, « Noël en Canada : Le retour de la messe de minuit : à la campagne et à la ville », *Le Monde illustré*, 22 décembre 1894, vol. 11, no 555, p. 400. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 109. Octave Henri Julien, « Ils vont, les braves petits chevaux canadiens ! ... », (date inconnue), *Henri Julien Album*, 1916, Montréal : Librairie Beauchemin Limitée, p. 18.

Figure 110. Octave Henri Julien, « Les Sucres – Sugaring », (date inconnue), *Henri Julien Album*, 1916, Montréal : Librairie Beauchemin Limitée, p. 23.

Figure 111. Octave Henri Julien, *La cuisine dans un camp de bûcherons*, vers 1900, dessin à la mine de plomb et crayon gras sur carton, 27.2 x 35 cm, © Collection du Musée McCord.

Figure 112. Georges Latour, « Les sucres », *La Presse*, 31 mars 1928, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 113. Edmond-Joseph Massicotte, *Les Sucres*, 1918, dessin à l'encre et au lavis. © Musée national des beaux-arts du Québec.

Figure 114. Edmond-Joseph Massicotte, « Les Sucres », *Album universel*, 18 avril 1903, vol. 19, no 51, p. 1201. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 115. Octave Henri Julien, « La fabrication du sucre d'érable en Canada », *Le Monde illustré*, 12 avril 1890, vol. 6, no 310, p. 396. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 116. Edmond-Joseph Massicotte, *La Bénédiction du jour l'An*, 1912, dessin à l'encre et au lavis. © Musée national des beaux-arts du Québec.

Figure 117. Octave Henri Julien, « La Bénédiction du patriarche », *L'Opinion publique*, 8 janvier 1880, vol. 11, no 22, p. 18. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 118. Georges Latour, « Le Jour de l'An : "La Bénédiction paternelle" », *La Presse*, 28 décembre 1929, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 119. Edmond-Joseph Massicotte, *Une épluchette de Blé d'Inde*, 1917, dessin à l'encre et au lavis. © Musée national des beaux-arts du Québec.

Figure 120. Raoul Barré, « Une épluchette de blé-d'inde », *Le Monde illustré*, 30 juin 1900, vol. 17, no 843, p. 144. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 122. Edmond-Joseph Massicotte. « Un type d'autrefois », *Le Monde illustré*, 30 juin 1900, vol. 17, no 843, p. 139. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 123. Octave Henri Julien, « Le fumeur au coin du feu », (date inconnue), *Henri Julien Album*, 1916, Montréal : Librairie Beauchemin Limitée, p. 181.

Figure 124. Napoléon Savard, « Un Vieux Montréalais », *Le Monde illustré*, 30 juin 1900, vol. 17, no 843, p. 141. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 125. Joseph-Arthur-Pierre Labelle, « Un Habitant de nos jours », *Le Monde illustré*, 30 juin 1900, vol. 17, no 843, p. 133. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 126. Edmond-Joseph Massicotte, « Le Vieux Canadien », *Album universel*, 16 mai 1903, vol. 20, no 55, p. 51. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 127. Edmond-Joseph Massicotte, « Un Conteur d'aujourd'hui », *Le Monde illustré*, 4 janvier 1902, vol. 18, no 923, p. 612. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 128. Octave Henri Julien, « La Pêche – Fishing », (date inconnue), *Henri Julien Album*, 1916, Montréal : Librairie Beauchemin Limitée, p. 27.

Figure 129. Paul-Archibald-Octave Caron, « Elle refusa de quitter le vieux veuf », *Marie Calumet* (éd.1904) de Rodolphe Girard (1879-1956). © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).

Figure 130. Edmond-Joseph Massicotte, « Nos conteurs canadiens », *Le Monde illustré*, 6 janvier 1900, vol. 16, no 818, p. 580. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).

Figure 131. Edmond-Joseph Massicotte, « La Rudbeckie » et « La Brunelle », dans Édouard-Zotique MASSICOTTE, *Cent fleurs de mon herbier : études sur le monde végétal à la portée de tous : suivies d'un calendrier de la flore de la province de Québec*, 1912, Montréal : Beauchemin, p. 82-83.

Figure 132. Edmond-Joseph Massicotte, « L'écho des Jeunes », *L'Écho des Jeunes*, septembre 1894, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).

Figure 133. Alfons Mucha, *La Poésie*, 1898. © Collection Mucha Museum.
Source : <https://www.mucha.cz/fr/exposition>. Consulté 1^{er} avril 2018.

Figure 134. [Kieffer ?], *L'Écho des Jeunes : journal littéraire*, 1^{er} janvier 1893, Paris, page couverture. © Collection de la Bibliothèque nationale de France (BnF).

Figure 135. Edmond-Joseph Massicotte, *Le Monde illustré*, 1 mai 1901, XVIII, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).

Figure 136. Alfons Mucha, *L'Art Photographique*, no 3, Septembre 1899, Paris : Georges Carré et C. Naud.

Source : <http://www.onlinegalleries.com/>. Consulté le 25 février 2018.

Figure 137. Edmond-Joseph Massicotte, « La nature en deuil », *Le Monde illustré*, 3 novembre 1900, vol. 17, no 861, p. 417. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).

Figure 138. Alfons Mucha, *Oesterreich auf der Weltausstellung Paris 1900* [Paris Révélant l'Autriche au monde]. Affiche réalisée pour la section autrichienne de l'Exposition Universelle de Paris de 1900. © Collection de la Bibliothèque nationale de France (BnF).

Figure 139. Edmond-Joseph Massicotte, « Numéro de Pâques », *Le Monde illustré*, 6 avril 1901, vol. 17, no 883, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).

Figure 140. Paul Moreau-Vauthier, « La Parisienne », sculpture allégorique, *Le Mois pittoresque*, mai 1900, Paris, p. 543. © Collection de la Bibliothèque nationale de France (BnF).

Figure 141. [Inconnu], « EXPOSITION DE PARIS. – La ville de Paris, par M. Moreau-Vauthier », *Le Monde illustré*, 5 mai 1900, vol. 17, no 835, p. 8. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).

Figure 142. Edmond-Joseph Massicotte, *Trois-Rivières, album illustré : histoire, géographie, industrie*, 1903, photogravure linéaire en page couverture. © Musée des beaux-arts de Québec (Bibliothèque).

Source : KAREL, David (2005). *Edmond-Joseph Massicotte, illustrateur*, Musée national des beaux-arts du Québec, 24 novembre 2005 - 30 avril 2006, Québec : Les Presses de l'Université Laval, p. 33.

Figure 143. [Inconnu], *Inauguration de l'exposition de 1900*. Affiche réalisée pour l'Exposition Universelle de Paris de 1900.

Source : http://lartnouveau.com/belle_epoque/paris_expo_1900.htm. Consultée le 4 mars 2018.

Figure 144. Philippe, Chapellier, *Ticket Universel des Attractions de L'Exposition Paris 1900*, Affiche réalisée pour l'Exposition Universelle de Paris de 1900, lithographie en couleur, 60 x 40 cm, 1900. © Collection de la Bibliothèque nationale de France (BnF).

Figure 145. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « Débuts difficiles », *La Presse*, 29 décembre 1900, vol. 17, no 49, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 146. Albéric Bourgeois, « Une jeunesse à la page », *La Presse*, 31 décembre 1930, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 147. Edmond-Joseph Massicotte, « Le Temps représentant la nouvelle année », *Le Monde illustré*, 29 décembre 1894, vol. 10, no 556, p. 409. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 148. Octave Henri Julien, « Le Temps », *L'Opinion publique*, 6 janvier 1881, vol. 12, no 1, p. 3. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 149. Edmond-Joseph Massicotte, « Gravure-Devinette », *Le Monde illustré*, 16 février 1895, vol. 11, no 563, p. 502. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 150. Edmond-Joseph Massicotte, « Christmas Box », *Le Canard*, 26 décembre 1896, p. 5. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 151. Edmond-Joseph Massicotte, « Une balance du pouvoir », *Le Canard*, 15 mai 1897, p. 5. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 152. Hector Berthelot, « Au Cirque d'Ottawa », *Le Canard*, 2 mars 1878, p. 2. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 153. Hector Berthelot, « Au théâtre de Québec – Saut périlleux – Leap for life », *Le Canard*, 9 mars 1878, p. 3. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 154. Hector Berthelot, « Le cirque du canard », *Le Canard*, 16 mars 1878, p. 3. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 155. Edmond-Joseph Massicotte, « Une scène dans le circle de Québec », *Le Canard*, 13 novembre 1897, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 156. Edmond-Joseph Massicotte, « Le boss et son théâtre de marionnettes », *Le Canard*, 23 octobre 1897, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 157. Edmond-Joseph Massicotte, « La grande "Fight" du 25 mars », *Le Canard*, 27 mars 1897, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 158. Edmond-Joseph Massicotte, « Prochaines élections municipales », *Le Canard*, 27 novembre 1897, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 159. Arthur-Georges Racey, « Un prize-Fight », *Le Canard*, 7 mars 1896, p. 3. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 160. Edmond-Joseph Massicotte, « Aux prises », *Le Canard*, 2 octobre 1897, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 161. [Non signée], « Les éléments du nouveau cabinet », *Le Canard*, 9 mai 1896, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 162. Edmond-Joseph Massicotte, « La Guerre ! », *Le Canard*, 4 juin 1898, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 163. [Non signée], « Coquerico !! », *Le Canard*, 11 janvier 1896, p. 3. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 164. Edmond-Joseph Massicotte, « Tour de force », *Le Canard*, 13 mars 1897, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 165. Edmond-Joseph Massicotte, « Prestidigitation », *Le Canard*, 11 septembre 1897, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 166. Hector Berthelot, « La danse ministérielle », *Le Canard*, 18 mai 1878, p. 3. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 167. Edmond-Joseph Massicotte, « Allons-y gaiement ! », *Le Canard*, 12 juin 1897, p. 5. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 168. Edmond-Joseph Massicotte, « Nos députés s'amuseant », *Le Canard*, 2 avril 1898, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 169. Edmond-Joseph Massicotte, « La bande des trois demiards », *Le Canard*, 7 août 1897, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 170. [Non signée], « La Bande Bleue », *Le Canard*, 30 mai 1896, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 171. Edmond-Joseph Massicotte, « Les Héros de la Nouvelle-France », *Le Monde illustré*, 15 avril 1893, vol. 9, no 467, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Figure 172. Edmond-Joseph Massicotte, « D'Iberville », *Abrégé chronologique de l'histoire du Canada ; suivi des principaux faits de l'histoire des États-Unis*, 1906, Iberville : Procure provinciale des Frères Maristes, p. 39.

Source : <https://archive.org/>. Consulté le 22 mars 2018.

Figure 173. Edmond-Joseph Massicotte, « Eh bien ! Conrad, tu viens nous aider à cultiver, comme ça ? » dans Conrad KIROUAC (dit frère MARIE-VICTORIN) (1919), *Récits laurentiens*, Montréal : Frères des Écoles chrétiennes, p. 73.

Figure 174. Edmond-Joseph Massicotte, « Vous, si vous donniez à manger à votre jument, elle... » dans KIROUAC, Conrad (dit frère MARIE-VICTORIN) (1919), *Récits laurentiens*, Montréal : Frères des Écoles chrétiennes, p. 97.

Figure 175. Edmond-Joseph Massicotte, « Pourquoi viens-tu m'insulter dans l'escalier comme les petits ignorants de par ici ? » dans Conrad KIROUAC (dit frère MARIE-VICTORIN) (1919), *Récits laurentiens*, Montréal : Frères des Écoles chrétiennes, p. 109.

Figure 176. Edmond-Joseph Massicotte, *La Bénédiction paternelle au jour de l'An*, carte postale, [dates?], Montréal : Beauchemin. © Collection Yves Beauregard.

Introduction

Au Canada français, bien qu'il existe à partir des années 1840 des feuilles satiriques² agrémentées de caricatures gravées sur bois et quelques revues littéraires³ ornées de petites vignettes, l'illustration dans les imprimés reste un phénomène rarissime avant la seconde moitié du XIX^e siècle (Danaux 2010 : 52). Il faut attendre l'arrivée des innovations technologiques et journalistiques de l'imprimeur-éditeur George-Édouard Desbarats (1838-1893) et de son collaborateur le graveur William Augustus Leggo fils (1830-1915), à la fin des années 1860, pour voir apparaître une culture de l'image (Saint-Jacques 2005A : 333 ; Danaux 2010 : 54 ; Couvrette 2012). Les procédés de reproduction photomécanique compatibles avec la typographie que mettent sur pied les deux associés offrent désormais de nouveaux avantages que ne permettaient pas les procédés manuels de gravure et de dessins lithographiques (Williamson 2005 : 408). Grâce entre autres à l'invention de la leggotypie⁴, il est possible de reproduire sans teinte des gravures et des dessins - réalisés à l'encre, au fusain ou au crayon - sur des plaques en cuivre qui peuvent être utilisées par la suite sur une presse typographique (Dansereau 1998). Il en résulte une image de grande qualité dont la reproduction aux côtés du texte peut désormais se faire à des quantités plus élevées et à des frais moindres (Williamson 2005 : 408). L'enthousiasme provoqué par ces nouveautés techniques et le succès généré par la présence de plus en plus fréquente de l'image dans les imprimés engendrent alors l'apparition d'un nouveau type de presse⁵ : les journaux et les magazines illustrés. Le coup d'envoi est donné lorsque Desbarats lance à Montréal, le 30 octobre 1869, le *Canadian Illustrated News* (1869-1883) dont figure en première page du journal une gravure du prince Arthur que Leggo a traitée par procédés photomécaniques. D'une part, les auteurs⁶ s'entendent à l'effet que l'événement souligne l'arrivée de la reproduction photomécanique au Canada, et d'autre part, qu'il inaugure symboliquement la

² À Montréal, à partir de la fin des années 1840, les publications suivantes diffusent fréquemment des caricatures : *Le Diable Bleu* (1843) ; *The Montreal Tattler* (1844) ; *Le Charivari canadien* (1844 et 1868) ; *The Satirist* (1847) ; *The Lantern* (1848) et *Punch in Canada* (1849-1850). À Québec, parmi les plus connues, rapportons *Le Journal de Québec* (1842-1889) ; *L'Observateur* (1858-1860) ; *La Scie* (1863-1865) ; *La Scie illustrée* (1865-66) et *L'Électeur* (1866) (Allard 1996 : 35 ; Danaux 2010 : 52).

³ *L'Album littéraire et musical de La Revue canadienne* (1845-1848) en est un exemple. Parmi les pages de la revue, on retrouve de nombreuses ornementsations telles que des entêtes, des lettres ornées et des vignettes décoratives.

⁴ Ils déposent conjointement le 12 décembre 1864 un brevet pour la découverte de la leggotypie dont ils obtiennent l'accord le 27 février 1865 (Galarneau 1900 ; Dansereau 1998).

⁵ En France et en Angleterre, il existait déjà un type de presse similaire, le nouvellisme illustré, qui traitait les faits divers en associant informations et images (Aurenche 2004).

⁶ Galarneau 1990 ; Dansereau 1998 ; Danaux 2010 : 54 ; Danaux 2013B : 6 ; et al.

naissance de la presse illustrée au Canada français. S’inspirant directement du *Canadian Illustrated News*, édité dans la ville d’Hamilton en Ontario par Alexander Somerville, et de publications européennes très similaires⁷, Desbarats et Leggo fondent la spécificité du journal sur la présence de l’image. L’année suivante, face au succès engendré par l’arrivée de ce nouveau type de publication, ils créent un pendant francophone au journal : *L’Opinion publique* (1870-1883)⁸ (Williamson 2005 : 410 ; Danaux 2010 : 55). Au départ, les deux journaux sont illustrés à l’aide d’un corpus d’images fournies en majeure partie par les ateliers de photographie de William Notman de Montréal et par ceux de Jules-Isaïe Benoît dit Livernois de Québec (Galarneau 1990). Puis, Desbarats décide de se doter de sa propre équipe de dessinateurs transformant sa firme en un lieu de formation pour plusieurs jeunes artistes (Williamson 2005 : 410 ; Danaux 2013B : 8). Julien, qui travaille depuis un an comme apprenti à la *Leggo & Company*⁹, est remarqué pour son talent et sélectionné comme graveur d’interprétation pour illustrer les publications de la société¹⁰ (Hardy 2005 : 327 ; Danaux 2013A : 64 ; Danaux 2013B : 7).

À partir des années 1870, la popularité des journaux de la firme Desbarats, générée par la grande qualité des images qu’ils offrent, favorise rapidement la création à Montréal de plusieurs imprimés semblables (Danaux 2013B : 6). Pour illustrer les pages de leur journal, les éditeurs font alors appel à des artistes issus de différents domaines et le phénomène provoque rapidement l’émergence d’une nouvelle profession : les dessinateurs de presse professionnels. Parmi eux figurent autant d’illustrateurs que de caricaturistes. Il est difficile de savoir si ces jeunes gens choisissent délibérément la vocation de dessinateur de presse ou si le manque de stabilité et de débouchés dans le domaine des arts ainsi que la rivalité pour les postes convoités les forcent à s’orienter vers ce métier (Richard 2006 : 90 ; Danaux 2013B : 11-13). D’ailleurs, ils sont nombreux à être sollicités pour de petits contrats, mais rares sont ceux qui accèdent à des postes d’importance, de telle sorte qu’il est fréquent d’en voir certains travailler tour à tour ou simultanément pour des éditeurs concurrents. De plus, il n’existe pas encore de formation spécifique au métier de dessinateur de presse et regroupés

⁷ Ces revues canadiennes sont dans la lignée de l’*Illustrated London News* (1842-2003) de Londres (Angleterre), de *L’Illustration* (1843-1944) de Paris (France), du *Berliner Illustrierte Zeitung* (1892-1945) de Berlin (Allemagne) et de *La Ilustración* de Madrid (Espagne) (1849-1857) (Aurenche 2004 : 169 ; Danaux 2010 : 55).

⁸ À ses débuts, dirigé par le libéral Laurent-Olivier David, cet hebdomadaire de langue française se consacre majoritairement à la politique (partisanerie) et à l’illustration populaire en prenant comme modèles les grandes revues illustrées européennes (Saint-Jacques 2005A : 334).

⁹ À Montréal, le 21 janvier 1868, Leggo et Desbarats mettent sur pieds la *Leggo and Company* (Dansereau 1998).

¹⁰ Henri Julien devient graveur d’interprétation pour le *Canadian Illustrated News* et *L’Opinion publique*.

sous ce terme, on dénombre alors des graveurs, des lithographes, des dessinateurs et des peintres qui ont reçu soit une formation technique en atelier, soit une formation académique dans une école d'art (Danaux 2013B : 10).

Durant leur carrière, la plupart des dessinateurs de presse trouvent une voie personnelle et s'y consacrent, tout en se risquant de temps à autre à des genres différents, afin de subvenir à leurs besoins financiers ou de combler leur curiosité artistique. Il arrive également qu'ils acceptent des contrats qui ne répondent pas nécessairement à leur intérêt artistique, uniquement parce que l'éditeur leur en fait la demande. En tenant compte de ce qui précède, la production artistique de ces dessinateurs offre un corpus qui est naturellement fragmentaire et varié en genres, allant de la carte postale au portrait historique, puis de l'illustration romanesque à la propagande nationaliste. D'ailleurs, cela amène à croire que le statut hétéroclite et le caractère davantage mineur de ces œuvres soient responsables pendant longtemps du désintérêt des chercheurs pour la production artistique de ces dessinateurs. À l'inverse de ces derniers, nous proposons d'y voir un corpus riche et original ainsi qu'un point de départ pour de nouvelles recherches en histoire des arts graphiques et de l'imprimé au Québec. Par le fait même, ce travail propose d'interroger le statut professionnel des dessinateurs de presse montréalais à la fin du XIX^e siècle. Une poignée de jeunes hommes qui sont nés dans les années 1860-1870 et ont travaillé simultanément ou conjointement pour les médias montréalais les plus en vogue tels que Vital-Achille-Raoul Barré (1874-1932), Albéric Bourgeois (1876-1962), Arthur-Albert-Samuel Brodeur (1862-1933), Paul Caron (1874-1941), Joseph-Charles-Théophile Charlebois (1872-1935), Octave-Henri Julien (1852-1908), Joseph-Arthur-Pierre Labelle (1857-1939), Ulric-E. Lamarche (1867-1921), Georges Latour (1877-1946), E.Z. Jobson Paradis (1871-1926), Arthur-Georges Racey (1870-1941), Alonzo Ryan (1874-?), Napoléon Savard (1870-1962) et Émile Vézina (1876-1942)¹¹. Outre que d'établir les conditions de l'émergence de leur profession, ce travail soulève également de nouveaux questionnements sur leurs conditions de travail.

À travers l'analyse des illustrations produites par ces derniers pour les différents médias et imprimés populaires montréalais, ce travail jette également un regard sur la nature et le contenu de leurs productions artistiques. Le corpus des œuvres sélectionnées pour ces recherches est d'ailleurs très varié en genres et en thématiques. Dans le chapitre un, une

¹¹ Octave-Henri Julien (1852-1908) et Joseph-Arthur-Pierre Labelle (1857-1939) font partie du corpus d'artistes sélectionnés dans le cadre de ce mémoire bien que ces dessinateurs soient nés avant 1860.

attention particulière est portée à la collaboration de la majorité de ces artistes aux premiers romans illustrés canadiens tels que *Contes vrais* (1899) de Pamphile Lemay (1837-1918) et *Marie Calumet* (1904) de Rodolphe Girard (1879-1956). Des textes qui ont d'abord été diffusés dans les journaux sous forme de feuilletons, avant d'être imprimés. Dans le second chapitre, il est question cette fois de se pencher sur les œuvres graphiques produites par ces artistes pour les magazines illustrés notoires, tels que *Le Passe-Temps* (1895-1949) et *Le Monde illustré* (1884-1902)¹², l'hebdomadaire illustré *L'Opinion publique*, ainsi que pour les grands quotidiens comme *La Patrie* (1879-1978) et *La Presse* (1884-). Notre intérêt se porte notamment aux premières de couvertures, aux publicités, aux dessins d'actualité ainsi qu'aux portraits exécutés grosso modo entre 1875 et 1935. Le corpus se penche également sur le volet caricatural de la carrière des dessinateurs de presse, puisque ce dernier constitue une part importante de leur production, la moitié d'entre eux se spécialisant dans le dessin satirique et humoristique. Nous nous attarderons sur quelques caricatures et satires graphiques que ces artistes ont réalisées pour la feuille humoristique *Le Canard* (1877-1895)¹³ et l'hebdomadaire satirique *La Bombe* (1909). Par ailleurs, comme il apparaît trop souvent dans le discours de l'histoire de l'art que les œuvres graphiques sont d'importance secondaire dans la carrière d'un artiste, ce mémoire souhaite rendre justice au travail de ces dessinateurs, en mettant volontairement de l'avant certaines de leurs œuvres les moins connues et en faisant valoir leur importance dans l'histoire des arts graphiques.

Par ailleurs, ce corpus est analysé en lien avec une époque charnière du monde journalistique au Canada français, qui s'étale du dernier tiers du XIX^e siècle au premier quart du XX^e (1869-1914). Il s'agit d'une période durant laquelle le Canada français voit l'émergence dans ses deux centres urbains principaux, Montréal et Québec, d'abord des grands magazines illustrés, puis celle des journaux d'information, et finalement, celle des médias de masse. Ce travail analyse entre autres les transformations majeures qui se déroulent au sein de la presse écrite et interroge les éléments qui ont permis l'apparition du métier de dessinateur de presse professionnel ainsi que ceux qui ont marqué leur travail au cours des années. On peut se demander notamment quels devoirs et tâches ont à assumer les artistes qui

¹² En 1884, *Le Monde illustré* prend la relève de *L'Opinion publique*. En 1902, il devient *L'Album universel* (1902-1907).

¹³ *Le Canard* est publié de 1877 à 1895. À la mort de son créateur, Hector Berthelot, le 15 septembre 1895, la feuille est reprise par son collègue Albert P. Pigeon et son confrère Lucien Lasalle. *Le Canard* cesse de paraître en 1936. Selon la Bibliothèque et Archives nationales du Québec, le journal tentera à trois reprises de revenir par la suite sur le marché, sans jamais être en mesure d'y parvenir : en 1957 d'abord, puis en 1973 et finalement une ultime tentative en 1976.

œuvrent à illustrer sur une base hebdomadaire ces médias en pleine transformation, au tournant du nouveau siècle qui s'amorce. Quel est le contenu et la nature de leur production graphique et comment ces derniers varient en fonction des nouveaux besoins et objectifs du journal moderne. Notre intérêt penche également vers la profession de caricaturistes, qui se rapproche de celle de l'ensemble des dessinateurs de presse, mais dont l'émergence arrive plus tôt. Dépendant d'abord de la petite presse satirique illustrée pour diffuser leurs œuvres, les caricaturistes deviennent eux aussi soumis à la fin du siècle au fonctionnement des grands quotidiens d'informations. En regard de leurs confrères dessinateurs, leur statut est toutefois radicalement transformé : ces artistes qui œuvraient dans l'ombre de pseudonymes au début du XIX^e siècle deviennent des vedettes, têtes d'affiche du journal, au siècle suivant.

La dernière partie de ce mémoire est réservée à une étude de cas, celle du dessinateur de presse Edmond-Joseph Massicotte (1875-1929), en partie sous l'angle d'une étude comparative avec la production artistique de ses collègues illustrateurs et caricaturistes. Il est pertinent notamment de se demander si le parcours et la production artistique de ce dernier sont représentatifs de ceux de la majorité de ses confrères. En 1894, âgé de seulement quinze ans, Massicotte forge sa place au sein du milieu artistique, notamment en participant au mouvement décadentiste montréalais¹⁴. Influencé par les mouvements modernes européens, l'artiste expérimente notamment les styles Art nouveau et symboliste, inspiré par l'artiste tchèque Alfons Mucha (1860-1939). Il n'est d'ailleurs pas l'unique dessinateur à exploiter ce style décoratif dans les arts graphiques, plusieurs de ses confrères s'y intéressant également. Entre 1896 et 1898, il produit près de deux cents caricatures pour la feuille humoristique *Le Canard* en s'inspirant du travail réalisé par son ancien propriétaire, le célèbre journaliste et caricaturiste Hector Berthelot (1842-1895). Encore là, rien d'exceptionnel, Massicotte s'engage dans un chemin maintes fois emprunté par ses collègues, celui de l'art de la satire graphique. Cependant, en 1908, Henri Julien décède et le jeune Massicotte est sollicité pour le remplacer comme dessinateur attitré de l'*Almanach du Peuple* (1870-). Deux ans plus tard, les types de contrats qu'il obtient et qu'il choisit de remplir ont tout à coup changé radicalement. Ces derniers participent désormais à la nouvelle idéologie du terroir qui prédomine dans les sphères culturelles et artistiques au Canada français. Issue du grand mouvement clérico-nationaliste, cette dernière promeut un art régionaliste qui représente des valeurs passéistes

¹⁴ Le mouvement apparaît à Montréal dans les années 1890. Les membres qui forment une relève littéraire et artistique s'inspirent des mouvements modernes venus d'Europe, comme le Parnasse, le décadentisme et le symbolisme belge et français (Rajotte 2005 : 45).

telles que la famille, la religion et l'agriculture. En parallèle, un mouvement ethnographique s'amorce grâce à l'initiative du frère aîné de l'artiste, l'archiviste et folkloriste Édouard-Zotique Massicotte (1867-1947), et de l'ethnologue Marius Barbeau (1883-1969). Rapidement, le dessinateur devient l'un des représentants du mouvement et se met à produire majoritairement des œuvres dont les sujets traditionnels et conservateurs mettent de l'avant les us et coutumes nationaux. Pour les réaliser, il emprunte à l'ethnologie des méthodes de travail sur le terrain. Au début du XX^e siècle, il est l'un des seuls à s'aventurer dans cette voie particulière de l'illustration, ses confrères s'engageant pour leur part dans des revues nationalistes à tendance libérale ou demeurant au sein de la grande presse. Est-ce la mort de l'illustre dessinateur Julien qui oriente alors sa carrière artistique vers le rôle d'interprète des traditions populaires ou ce dernier abdique-t-il plutôt par lui-même au mouvement régionaliste ? En cela, cherche-t-il la reconnaissance de ses pairs et renonce-t-il au modernisme, afin de plaire au plus grand nombre ? Ou bien la difficulté du métier et le peu de débouchés dans le domaine des arts le forcent-il à adapter son travail selon les contrats qui se présentent à lui, et ce, dans un intérêt strictement financier ?

Il s'agit de différentes questions auxquelles ce mémoire tente de répondre en dernière partie, en analysant les illustrations produites par Massicotte pour les médias montréalais – journaux, almanachs et magazines illustrés – en comparaison avec les productions de ses confrères. Le corpus choisi met de l'avant en premier lieu le volet humoristique et moderne de son œuvre illustrée. Il se concentre sur les caricatures réalisées par l'artiste pour *Le Canard*. Les images sélectionnées font découvrir son style particulier : un dessin qui allie humour et actualité, en usant des thèmes du spectacle et du combat. Le corpus se penche également sur les premières de couvertures et les publicités d'influence Art nouveau qu'il exécute entre 1894 et 1908, pour les magazines illustrés *Le Passe-Temps* et *Le Monde illustré*. Le corpus retenu sert à témoigner de l'influence majeure de ces mouvements modernes étrangers sur l'élaboration de son style personnel, tout en présentant le volet le plus original de sa phase moderniste. En second lieu, le corpus met de l'avant le volet traditionaliste. Les images sélectionnées qui ont été exécutées grosso modo entre 1909 et 1928 montrent entre autres des productions réalisées pour la Librairie Beauchemin Ltée et les Frères des écoles chrétiennes.

Par ailleurs, notre objet est traité non seulement à partir des outils de l'histoire des arts visuels et littéraires, mais également de ceux des disciplines de la sociologie, de l'histoire culturelle et des communications. Les notions de modernité, de nationalité et d'identité ainsi

que les concepts de mythes et d'imaginaires collectifs sont abordées. De plus, afin d'inscrire nos résultats dans leurs différents contextes, nous interrogeons les enjeux artistiques, sociopolitiques, économiques, idéologiques, religieux et culturels de la période couverte par la présente étude (1850 à 1930). Ces questions nous permettront de comprendre les différentes sphères qui agissent sur la carrière de ces dessinateurs en transformant les conditions de leur travail. Ce mémoire privilégie deux approches méthodologiques. D'abord, il fait appel au concept de tradition inventée instigué par les historiens britanniques Eric Hobsbawn et Terence Ranger (2012). Au tournant du XX^e, face à l'essor de la modernité et des changements radicaux qu'elle impose, l'élite canadienne-française sent le besoin de prendre ancrage dans diverses références qui incarnent la collectivité canadienne-française, telles que la religion catholique, la langue française et le mode de vie agraire. Avec les travaux de Hobsbawn et Ranger, nous démontrons qu'elle y parvient entre autres grâce à la promotion de diverses traditions, sur lesquelles il lui serait possible de construire une mémoire collective et nationale. La plupart du temps, ces traditions renvoient à l'Ancien Régime du Canada français avant la Conquête et réfèrent à la religion et à la vie rurale. Deux thèmes qui incarnent pour les élites l'idée de stabilité, puisque qu'elles existaient avant la Confédération. Les élites entendent se servir du passé et des traditions pour construire la nation canadienne-française. Pour élaborer cette hypothèse, nous faisons appel également aux travaux de Gérard Bouchard sur les mythes et les imaginaires collectifs (2001; 2003; 2014). Liés aux travaux de Hobsbawn et Ranger, ils servent à mieux comprendre la nature dite « mythique » de ces traditions. Nous verrons également que, pour rendre ces traditions plus vivantes et les perpétuer, des stéréotypes seront créés. Véhiculées de manière répétée dans les imprimés populaires, ces images mythiques permettraient d'institutionnaliser les traditions et les stéréotypes qu'elles figurent et de répondre aux nouvelles visées nationales du Canada français. Au service de la presse écrite, les dessinateurs se retrouveraient alors à participer au grand projet collectif qui mobilise leur communauté, en travaillant notamment à l'élaboration des images.

Par ailleurs, ma question de recherche tient compte de l'état actuel des connaissances sur le sujet. Après une recension des écrits, mon mémoire se situe dans la continuité des travaux amorcés dans les années 1970-80 sur les illustrateurs canadiens-français du XIX^e siècle (Genest 1979 ; Guilbault 1980 ; Landry 1983). En 1977, étudiant à la maîtrise en arts et traditions populaires (ethnologie québécoise), Bernard Genest entame des recherches sur l'artiste Edmond-Joseph Massicotte, jusque-là inexistantes. L'auteur consacre son ouvrage à une synthèse du volet traditionnel de son œuvre, axant notamment sur sa production à

caractères régionaliste. Son analyse s'appuie en majeure partie sur un corpus visuel issu d'illustrations que l'artiste réalise entre 1911 et 1928 destinées à l'*Annuaire Granger pour la jeunesse* (1926-1929), ainsi que pour les différents almanachs pour lesquels il a été engagé : l'*Almanach du peuple*, l'*Almanach Rolland agricole, commercial et des familles* (1867-) et l'*Almanach de l'Action sociale catholique* (1917-1942). Ce sont essentiellement des images traitant des mœurs et coutumes canadiennes-françaises et composant en quelque sorte une chronique de la vie traditionnelle. Son intérêt de recherche se concentre sur les thématiques du terroir. D'une part, Genest enquête sur les méthodes de travail de l'artiste, analysant entre autres son style et sa technique, avec pour objectif, souligne-t-il, « de dégager la part d'originalité qui revient à Massicotte » (1979 : 19). D'autre part, il s'intéresse aux intentions de l'artiste, aux sujets sélectionnés et au traitement que leur réserve celui-ci, afin d'établir « la valeur réelle » de ces témoignages laissés par Massicotte dans le domaine de l'ethnologie (1979 : 19). L'artiste est-il « un documentaliste¹⁵ » et ses œuvres folkloriques le « reflet authentique de la vie traditionnelle » ? Ces dernières peuvent-elles prétendre ainsi au statut de « document » ethnographique comme le laisse entendre l'artiste (1979 : 13) ? Ou bien tiennent-elles du souvenir nostalgique ainsi que du cliché, en étant d'« une sentimentale vraisemblance historique », comme l'a proposé l'historien de l'art Gérard Morisset (1898-1970)¹⁶ (1979 : 57) ? En abordant ces questions, le travail de Genest cherche à évaluer l'intérêt que présentent les œuvres du dessinateur pour la connaissance des traditions populaires canadiennes-françaises. Il questionne l'authenticité, la véracité et l'exactitude des images produites par Massicotte. Au-delà de son côté romantique, que lui reproche Morisset, le dessinateur est-il également préoccupé par un « souci de vérité » (1979 : 50) ? Bien que les recherches menées par Genest s'éloignent de notre problématique, elles forment tout de même le premier jalon des études en arts graphiques au Québec et leur lecture est conséquemment inévitable, d'autant plus, qu'elles nous renseignent sur le cheminement artistique du dessinateur (Genest 1979).

À la même époque, Nicole Guilbault travaille sur l'œuvre d'Henri Julien, amorçant les études sur les illustrateurs de contes et légendes (Guilbault 1980). Elle s'intéresse à la mise à l'écrit des récits de la tradition orale canadienne-française par l'entremise des premiers

¹⁵ Bernard Genest utilise les termes de « document » et « documentaliste » à plusieurs reprises dans son ouvrage *Massicotte et son temps*, en référence au travail d'un ethnologue (Genest 1979). Le terme « document » avait d'ailleurs été utilisé par Alfred Laliberté, dans la notice que ce dernier avait écrite au sujet du dessinateur, dans son ouvrage *Les artistes de mon temps* (Laliberté 1986 : 103-104).

¹⁶ Les propos de Morisset sont rapportés par Bernard Genest. Gérard Morisset a été directeur du Musée de la Province (Québec), aujourd'hui connu sous le nom du Musée national des beaux-arts du Québec.

écrivains ainsi qu'à l'exploitation picturale qu'en font certains artistes. Dans son étude, l'auteure s'attarde aux multiples versions possibles d'une même légende traduite à l'écrit. Elle porte son intérêt sur les différences visibles dans leur contenu, puis démontre que ces dernières permettent aux artistes d'élaborer des interprétations visuelles variées d'un même récit légendaire. Selon l'auteure, les représentations visuelles réalisées par certains d'entre eux exercent un rôle majeur dans l'élaboration de l'imaginaire collectif québécois. Guilbault déclare, à ce propos, qu' « Ils ont relaté et reproduit les coutumes, croyances et récits qui tracent, dans le temps des hommes, les visages mobiles de la vie collective » (1980 : 14). Son étude porte plus spécifiquement sur les illustrations que Julien crée entre 1893 et 1908 et que l'*Almanach du peuple* fait paraître aux côtés des légendes rapportées par nos premiers écrivains, afin d'agrémenter leur lecture. Son corpus comprend des illustrations pour les textes de Louis Fréchette (1839-1908), d'Honoré Beaugrand (1848-1906), de Pamphile Lemay et de Philippe Aubert de Gaspé (1786-1871). Pour son étude, Guilbault retient quatre grands thèmes légendaires - la chasse-galerie, les loups-garous, les lutins et les diables - s'attardant à la manière dont le dessinateur exploite ces derniers. Elle démontre ainsi la richesse du répertoire oral de la tradition légendaire canadienne-française et explique comment, selon les régions du Canada français, une même légende connaît des versions différentes considérables. Elle arrive à la conclusion que l'œuvre picturale de Julien se rapporte, par moments, à la version écrite et finale que diffuse l'*Almanach du peuple*, puis parfois, à des versions orales peu connues. De plus, elle remarque que le dessinateur s'inspire très souvent de ces différentes versions écrites d'une même légende, pour composer une scène ou élaborer un personnage, donnant lieu à des hybridations du récit. Grâce à ses recherches, Guilbault confirme le pouvoir des images dans la construction de la tradition légendaire et l'importance des illustrateurs dans l'élaboration de ces images. Elle démontre de même l'importance des imprimés populaires dans la diffusion de ces récits imagés, précisant que la circulation permet à ces œuvres visuelles d'imprégner au fil du temps l'imaginaire du peuple québécois (1980 : 9-12).

Publiés à un an d'intervalle aux éditions Boréal Express, sous la direction de Jean Simard, les travaux de maîtrise de Bernard Genest et de Nicole Guilbault ouvrent la voie aux études en iconographie québécoise. Bien qu'ils soient réalisés en fonction du domaine d'étude des auteurs, l'ethnologie, ces travaux marquent le début des recherches sur les illustrateurs canadiens-français du XIX^e siècle et doivent être pris en compte, dans ce présent travail. En 1983, le domaine de l'histoire de l'art s'empare cette fois du sujet des illustrateurs. Dans le

cadre de sa maîtrise, Pierre B. Landry décide de poursuivre les recherches sur l'histoire de l'illustration. Dans son étude, il démontre l'influence du mouvement européen Art nouveau sur le travail des dessinateurs de presse canadiens-français, au tournant du XX^e siècle. En plus d'offrir une définition du mouvement et une description des éléments fondamentaux qui en constituent le style, Landry situe les débuts du mouvement Art nouveau au Québec vers 1890. Ses travaux révèlent par la suite de quelles manières la jeune avant-garde artistique montréalaise se réapproprie les formes de cet art décoratif, mais cette fois, dans le champ des arts graphiques et plus particulièrement dans celui de la presse écrite. De plus, ils relèvent également l'apport de certains artistes étrangers aux travaux des dessinateurs de presse, notamment celui du célèbre Alfons Mucha. L'intérêt des recherches menées par Landry tient du fait qu'elles se penchent sur un nouvel ensemble d'artistes restés jusque-là inconnus tels que Barré, Brodeur, Caron, Latour et Paradis. Nous nous référons d'ailleurs à de nombreuses informations biographiques apportées par Landry au sujet de ces derniers. Par ailleurs, bien qu'il s'attarde davantage à décrire les œuvres, en désignant notamment les différents éléments de style Art nouveau qui les composent, son mémoire révèle des avancées pertinentes pour l'histoire des arts graphiques, puisque le corpus sélectionné comprend un ensemble d'illustrations inédites à caractères commercial et décoratif réalisées par ces derniers pour les médias montréalais. Pour la première fois, on s'attarde à l'ensemble de la production artistique des dessinateurs de presse, sans écarter les œuvres jugées mineures, telles que des premières de couverture, des publicités, des cartes professionnelles et des ensembles de calligraphies (Landry 1983). Une approche nouvelle dont s'inspire ce mémoire.

En 2005, plus de vingt ans après la publication des travaux de ces différents spécialistes, les recherches sur les dessinateurs de presse reprennent dans le cadre d'une exposition monographique consacrée à l'artiste Edmond-Joseph Massicotte au Musée national des beaux-arts de Québec¹⁷. À cette occasion, l'historien de l'art David Karel est invité à titre de commissaire, afin de mener des recherches supplémentaires sur l'artiste. L'objectif de l'événement est de mettre de l'avant les œuvres que l'artiste a offertes en dons de son vivant au musée et du même coup, à raviver l'intérêt du public pour l'œuvre du dessinateur. En procédant à la relecture de cette production diverse, Karel entend faire un travail rétrospectif sur les recherches menées par Genest et Landry. D'ailleurs, dès le départ, il annonce son intention d'en concilier les éléments essentiels, afin d'établir un portrait complet de la carrière

¹⁷ L'exposition *Edmond-Joseph Massicotte, illustrateur* était présentée au Musée national des beaux-arts de Québec du 24 novembre 2005 au 30 avril 2006.

de l'artiste. Cependant, comme l'événement s'adresse au grand public, l'angle d'approche choisi diffère de ceux de ses prédécesseurs. Plutôt que d'analyser en profondeur un seul volet de l'œuvre de Massicotte, Karel se donne comme objectif de composer une grande synthèse, réunissant les travaux de ses confrères. Pour ce faire, l'historien de l'art dévoile les multiples orientations artistiques empruntées par l'artiste durant sa carrière d'illustrateur, réservant la même importance aux œuvres modernes qu'aux grandes compositions folkloriques. Le corpus sélectionné, riche et original, comprend entre autres des illustrations publicitaires, des cartes postales et des reportages d'événements sous forme de théâtres illustrés. Selon l'historienne de l'art Stéphanie Danaux, « [c]autonné par une institution majeure du champ culturel québécois, cette publication [faisait] définitivement entrer l'illustration, dénuée du prestige de l'œuvre d'art unique et originale, dans le champ de l'histoire de l'art au Québec » (2013A: 7). Par ailleurs, l'objectif d'une telle sélection d'œuvres variées réside dans le fait que ces dernières dévoilent deux facettes du dessinateur que Karel désigne comme « les deux sensibilités de Massicotte » (2005 : 14). D'après l'historien de l'art, l'œuvre entière du dessinateur découlerait d'un rapport d'opposition entre les thèmes de la ville et de la campagne, du passé et du présent ainsi que de la modernité et de la tradition (2005 : 16). L'auteur pousse sa réflexion plus loin : tiraillé entre le passé et l'avenir, l'artiste aurait suivi un cheminement artistique transitant d'une période de modernité vers une période de tradition. Tout comme le catalogue, l'exposition se divise alors en deux volets intitulés respectivement « Demain » et « Hier », correspondant à ces deux époques de la carrière du dessinateur. La synthèse de Karel se conclut finalement avec la proposition que les pôles entre lesquels oscillent Massicotte et son oeuvre sont ceux qui maintiennent également la collectivité québécoise dans une perpétuelle remise en question. Selon l'auteur, au-delà d'un choix personnel, l'artiste réoriente sa carrière à l'âge de la maturité parce qu'il se sent interpellé par des devoirs sociaux : « Les préoccupations du grand nombre se révèlent dans l'œuvre de ce dessinateur » (2005 : 14). Atteignant la quarantaine, l'artiste se serait donné pour objectif de collaborer désormais au grand projet d'édification et de préservation de la mémoire collective canadienne-française. Il aurait alors accepté de nouveaux contrats qui servent la cause commune et aurait réalisé des œuvres qui mettent de l'avant les traditions nationales (Karel 2005). Mais, Massicotte a-t-il réellement vécu un dilemme personnel ou ce thème des deux sensibilités sert-il de fil conducteur à l'historien de l'art, afin de réunir les différentes voies artistiques empruntées par l'artiste pour l'occasion de cette grande synthèse ? Ce mémoire propose en dernière partie de jeter la lumière sur ces différentes hypothèses avancées par

Karel et de revisiter chacune d'elles, afin de démontrer que d'autres raisons ont pu influencer ces réorientations chez l'artiste.

Ce mémoire s'inscrit également dans le sillage du groupe de recherche *Caricature et satire graphique à Montréal* (CASGRAM) dirigé par Dominic Hardy, historien de l'art et professeur à l'Université du Québec à Montréal. Il s'inscrit dans la lignée de leur récente publication *Quand la caricature sort du journal : Baptiste Ladébauche 1878-1957*. Publié en 2015, cet ouvrage collectif présente le personnage caricatural de Baptiste Ladébauche inventé par Hector Berthelot et développé au cours des XIX^e et XX^e siècles par une panoplie d'artistes. Le livre s'attarde d'ailleurs sur l'un d'entre eux, l'illustrateur et caricaturiste montréalais Albéric Bourgeois, discutant de son exploitation du personnage dans sa production artistique (Cambron et Hardy 2015). Les auteurs recensent entre autres les créations pluridisciplinaires de Bourgeois (ex. radio, musique, bande dessinée, caricature) en abordant ces dernières à travers divers champs d'études connexes au monde des arts, comme les communications. Par ailleurs, les recherches menées par CASGRAM viennent s'inscrire dans la série des derniers travaux consacrés aux dessinateurs canadiens-français du XIX^e siècle réalisés autour du thème principal de la caricature. Par exemple, notons les travaux sur Henri Julien réalisés par Dominic Hardy (1998, 2005, 2015), ceux sur Joseph-Charles-Théophile Charlebois par Sarah Richard (2006) et la thèse en cours de Nancy Perron sur Albéric Bourgeois. Notre mémoire s'inscrit ainsi également dans cette lignée de travaux en caricature.

Outre les travaux menés dans les champs de l'ethnographie et de l'histoire de l'art, ce mémoire vise à s'inscrire dans la lignée de recherches plus récentes sur l'histoire culturelle au Québec, et prend appui notamment sur les recherches de l'historienne des littératures de langue française Micheline Cambron. Ses travaux consacrés à la vie culturelle montréalaise, à la presse écrite, à la littérature et à la politique québécoises fournissent des informations importantes sur le Québec des XIX^e et XX^e siècles (2000, 2001, 2005, 2015). De plus, ce mémoire se base également sur l'histoire de la presse écrite et de l'imprimé au Québec, sur des ouvrages tels que *l'Histoire du livre et de l'imprimé au Canada* de Black, Fleming et Lamonde (2005) ainsi que sur *Le livre aimé du peuple, Les almanachs québécois de 1777 à nos jours* de Hans-Jürgen Lüsebrink (2014). Des références sont également tirées de l'ouvrage notoire de l'historien en communication Jean De Bonville *La Presse québécoise de 1884 à 1914 : genèse d'un média de masse* (1988), ainsi que de certains articles issus du catalogue du Musée de l'impression *1870. Du journal d'opinion à la presse de masse, la production*

industrielle de l'information, dirigé par Éric Leroux (2010). Finalement, ce mémoire fait référence à l'histoire de la littérature et s'appuie aux travaux menés par Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques sur la littérature de la fin du XIX^e siècle. Le tome cinq de *La vie littéraire au Québec*, intitulé « Sois fidèle à la Laurentie », apporte une panoplie d'informations sur le marché de la littérature et le réseau de la presse écrite canadienne-française entre 1895 et 1918. Pour terminer, notre réflexion s'élabore en grande partie autour des travaux menés par Stéphanie Danaux sur l'histoire de l'imprimerie, de la presse écrite et du roman illustré francophone au Québec (2007, 2010, 2013A, 2013B).

Ce mémoire se divise en trois chapitres. Dans un premier temps, il est question de définir les différents contextes qui ont mené, dans les années 1880-90, à l'apparition du métier de dessinateur de presse professionnel. En regard d'une approche historique, le chapitre 1 présente donc brièvement le milieu culturel montréalais du dernier tiers du XIX^e siècle et aborde les différentes mutations qui se déroulent dans trois sphères sociétales, celles de l'éducation, des communications et de la littérature, afin d'expliquer l'émergence de la profession. En nous rapportant à divers ouvrages consacrés au système éducatif, à la presse écrite et au marché littéraire, nous présentons les raisons premières qui ont permis aux artistes du crayon de voir le jour. Dans un second temps, le chapitre 2 présente la nature, le contenu et, dans certains cas, l'objectif de la production artistique des dessinateurs. À travers une approche cette fois sociologique, nous procédons à l'analyse d'une partie de cette production mise au service du nationalisme canadien-français. En tenant compte notamment des apports théoriques développés par Eric Hobsbawm et Terence Ranger, ainsi que par Gérard Bouchard, nous tentons de démontrer le rôle joué par les dessinateurs dans l'élaboration de l'imaginaire collectif et l'invention des traditions nationales. Les notions d'identité, de nationalité et de mythe sont abordées. Quant au chapitre 3, ce dernier offre une étude de cas de l'artiste Edmond-Joseph Massicotte. Il interroge notamment les changements stylistiques et thématiques qui s'opèrent dans sa carrière, ainsi que les circonstances et les raisons qui l'auraient motivé à délaisser, vers 1909, l'art moderne et la caricature pour s'impliquer dans le mouvement ethnographique amorcé par son frère Édouard-Zotique Massicotte et Marius Barbeau. Le cheminement professionnel du dessinateur est également comparé à ceux de ses confrères dessinateurs et caricaturistes, dans le but de mieux saisir les changements qui se sont effectués dans sa carrière et les raisons qui auraient motivé sa participation au mouvement régionaliste en arts visuels. Le portrait d'ensemble offert aux chapitres 1 et 2 nous guide dans cette étude d'un parcours cette fois individuel.

CHAPITRE 1

La professionnalisation du métier de dessinateur de presse¹⁸

Au Canada français, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, divers éléments établissent les conditions nécessaires au développement des arts visuels et permettent corrélativement la professionnalisation et la diversification du métier d'artiste. Ce premier chapitre se consacre spécifiquement aux éléments survenant vers 1870 qui entraînent l'émergence du métier de dessinateur de presse. Il est question notamment d'explorer les transformations majeures qui surviennent dans trois secteurs spécifiques de la société canadienne-française à partir des années 1850 : ceux de l'éducation, des communications et de l'imprimé. Parmi les changements opérés dans ces trois domaines, nous retenons les suivants : la naissance d'un réseau d'enseignement spécialisé appliquant les arts à l'industrie, la création de lieux de formation artistique sous le modèle des Académies françaises, le passage d'une presse d'opinion à une presse d'information, l'amélioration des techniques d'impression de l'image et la naissance d'une littérature illustrée canadienne-française. Ces transformations sociétales, bien qu'elles débordent parfois de l'objet de notre étude, nous renseignent sur des éléments importants qui n'en sont pas moins liés à notre problématique.

Ce premier chapitre se divise en trois parties correspondant à chacune des sphères sociétales en mutation. La première étape de notre réflexion consiste à expliquer l'émergence de la profession de dessinateurs de presse, à partir de la question de leur formation. Nous analysons entre autres l'impact de l'apparition d'un milieu de l'enseignement dans la formation d'une première génération de jeunes professionnels du dessin. En deuxième partie, nous relevons les changements technologiques et journalistiques survenus dans le milieu de la presse, afin de démontrer comment ces derniers engendrent une culture de l'image et corrélativement provoquent la demande pour des commandes auprès des dessinateurs de presse, aidant à la professionnalisation de leur métier. En dernière partie, nous étudions enfin l'impact de la naissance d'une littérature illustrée au Canada français sur le travail des dessinateurs.

¹⁸ Le terme « dessinateurs de presse », repris des travaux menés par Stéphanie Danaux, est privilégié tout au long du mémoire. L'historienne de l'art explique que l'expression « illustrateurs de presse » demeure trop restrictive : « Plus opératoire, le terme "dessinateurs de presse" renvoie à un médium (essentiellement le dessin à la plume et à l'encre) et à un support (le journal), sans spécificité quant au motif ou au genre » (2013A). Le terme englobe donc les caricaturistes et les bédéistes qui travaillent dans le milieu de la presse et tous les artistes qui produisent des dessins dans le domaine de l'imprimé (ex. journaux, magazines, almanachs, romans illustrés, manuels scolaires, propagandes, etc.).

1.1 Transformations dans le milieu de l'enseignement

Naissance du réseau d'enseignement et création des lieux de formation professionnelle

Dans les années 1850, un premier mouvement d'industrialisation s'amorce au Canada français, s'étalant sur une vingtaine d'années, soit jusqu'à la crise économique de 1874. Un premier transfert d'un mode de vie rural à un mode de vie urbain survient dans la province. L'économie autrefois fondée sur l'agriculture se développe désormais grâce aux manufactures, déclenchant la modernisation de la production artisanale (Charland 1982 : 33-34). La ville de Montréal est en pleine croissance, et en raison des évolutions techniques engendrées par l'industrie, la nécessité de former une main-d'œuvre spécialisée se fait de plus en plus urgente. À ce propos, l'historien Jean-Pierre Charland précise : « La mécanisation vient changer la nature même du savoir technique. Une formation professionnelle plus poussée, de type scolaire, devient nécessaire » (1982 : 33). À ce sujet, plusieurs reprochent l'absence de ces lieux de formation et sollicitent une intervention gouvernementale (1982 : 39). Il ne faut pas attendre très longtemps pour que des changements majeurs surviennent. En juillet 1855, Pierre-Joseph-Olivier Chauveau (1820-1890) est nommé surintendant du bureau d'Éducation et prend alors en charge l'instruction publique (1982 : 23). Sur l'insistance de Chauveau, « ardent défenseur d'une éducation professionnelle », le Parlement du Canada-Uni crée, en 1857, *The Board of Arts and Manufactures for Upper Canada* et la Chambre des arts et manufactures du Bas-Canada (Sabourin 1992 : 128). Le gouvernement espère ainsi, en créant ces deux Chambres, « sensibiliser la population aux nouvelles techniques, aux arts et aux sciences appliquées à l'industrie et, plus spécifiquement, de voir à la formation d'ouvriers qualifiés ». L'éducation et la formation de la masse ouvrière, jusqu'alors menées grâce à des initiatives privées, deviennent désormais l'affaire du gouvernement (Sabourin 1992 : 128-129). Transférées à la sphère publique, les anciennes méthodes d'apprentissage des métiers et de transmission du savoir artistique et manuel sont alors bouleversées. À ce sujet, Jean-Pierre Charland précise comment ces nouvelles méthodes doivent désormais répondre aux besoins engendrés par l'ère industrielle : « Autrefois, l'artisan dans sa boutique voyait à la formation de quelques jeunes gens, et ce renouvellement de spécialistes suffisait aux besoins de la population. Mais progressivement l'artisan se retrouve à la fabrique puis à la manufacture » (1982 : 33). À ce facteur économique s'ajoutent toutefois des préoccupations d'un autre ordre. De toute part, on réclame dans la métropole la création de lieux d'enseignement pratique des beaux-arts (Mulaire 1990). C'est donc à cette époque, à la fin des années 1850, qu'apparaissent les premières institutions officielles de formation artistique. Grâce aux actions

du pionnier Napoléon Bourassa¹⁹ (1827-1916), à l'origine notamment de la création de l'Académie des beaux-arts de Montréal (1856) et de l'Institut canadien-français des arts et métiers (1865), la vie artistique montréalaise acquiert des infrastructures soutenant son développement (Vézina 1998).

En 1860, l'Art Association of Montréal²⁰ (AAM) est fondée dans le but d'offrir un espace consacré à l'art et à la culture (Skelly 2015). De plus, l'organisme se donne pour mission de sensibiliser le public et organise, à cette fin, des expositions dans différents endroits de la métropole montréalaise (Skelly 2015). Au début des années 1870, des changements majeurs surviennent : en 1871, l'Institution nationale, école spéciale des beaux-arts, sciences, arts et métiers et industrie est fondée par l'abbé Joseph Chabert (1831-1894), afin de répondre à la demande toujours plus grande d'une main-d'œuvre spécialisée dans divers métiers (Mulaire 1990). Français d'origine, Chabert prend la tête de cette école et offre à ses membres « l'instruction des arts et des sciences appliqués à l'industrie » (Mulaire 1990). Un an plus tard, en 1872, la Chambre des arts et manufactures est dissoute et remplacée par le Conseil des arts et manufactures (CAM), à qui l'on octroie un mandat éducatif similaire à l'école de Chabert : créer des écoles d'art spécialisées pour former de jeunes travailleurs au milieu manufacturier, telles que les écoles de dessin appliqué à l'industrie (Charland 1982 : 53-55, 57 et 68). Afin de remplir ce mandat, l'école gratuite du Conseil des arts et manufactures est fondée l'année suivante²¹ et aménagée dans les bâtiments du Monument national (Danaux 2013B : 8). Comme l'a rappelé l'historien de l'art Laurier Lacroix, l'école reçoit alors du CAM la consigne d'offrir une « "éducation industrielle et artistique", dans cet esprit à la fois utilitaire et fonctionnel que doit servir l'art dans l'esprit de la majorité » (2005 : 62). De plus, certaines industries mettent sur pied un système d'apprentissage parallèle et font appel au CAM pour fournir le programme de formation (Charland 1982 : 39-40). Nous verrons que ces industries jouent un rôle majeur dans la formation d'une première génération des dessinateurs de presse. Finalement, l'objectif que poursuit le gouvernement du Québec se prolonge avec l'inauguration au Square Philips, le 26 mai 1879, par le gouvernement général du Canada, sir John Douglas Sutherland Campbell (1845-1914) de la

¹⁹ Bourassa offre une contribution importante à la promotion de l'enseignement des arts visuels au Québec. Il enseigne notamment dans divers établissements importants de Montréal : l'École normale Jacques-Cartier (1861-1862), le Collège Sainte-Marie (1865), l'Institut canadien-français des arts et métiers (1865) et la Société des artisans canadiens-français (1866 à 1871). Il est élu vice-président de l'Académie des beaux-arts du Canada en 1880 et il assume la présidence de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal en 1881 (Vézina 1998).

²⁰ Aujourd'hui connue sous le nom de Musée des beaux-arts de Montréal, l'*Art Association of Montréal* porte parfois le titre de Société des Arts de Montréal.

²¹ Les dates varient selon les auteurs. Stéphanie Danaux mentionne 1873, alors que Laurier Lacroix, 1874.

*Art Gallery of the Art Association of Montreal*²². Outre la salle d'exposition, les lieux comprennent une pièce réservée à l'art graphique appelé « Salle de lecture », une seconde pour les conférences, ainsi que plusieurs autres pour les cours offerts aux étudiants en beaux-arts. En effet, un an après sa construction, l'AAM offre une panoplie de cours en art basée sur le modèle d'enseignement académique parisien (Skelly 2015). Dans ce nouveau système éducatif que nous venons d'observer, les jeunes apprentis artistes trouvent désormais une variété d'opportunités de formations professionnelles nécessaires à leur carrière, incluant le domaine des arts graphiques. Dans les pages suivantes, il est question d'observer de plus près comment l'apparition de ce réseau d'écoles d'art a favorisé la professionnalisation du métier d'artiste, dont celui de dessinateur de presse.

1.1.1 Professionnalisation du métier d'artiste à la fin du XIX^e siècle

L'historien de l'art Laurier Lacroix remarque qu'à la fin du XIX^e siècle, le statut des artistes canadiens vit des transformations, notamment avec l'apparition d'une nouvelle classe socioprofessionnelle d'artistes autour de 1880-1890. Lacroix note ainsi les différents éléments qui jouent en sa faveur :

Il faut reconnaître le résultat des activités du studio du photographe William Notman à partir de 1855, combinées à celles de Napoléon Bourassa avec le chantier de la construction de la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes au début des années 1870 ; l'enseignement de l'abbé Joseph Chabert qui débute au même moment ; le rôle de la diffusion et de formation de l'Art Association of Montreal [...] inaugurée en 1879 ; mais aussi l'importance de la presse illustrée qui, avec l'apparition du *Canadian Illustrated News* et de *L'Opinion publique* à partir de 1880, servira à diffuser largement les images et les œuvres d'art. Tous ces facteurs contribuent à une diversification et à une professionnalisation de l'offre artistique à Montréal (2005 : 60).

Ces éléments mènent à penser qu'au Canada français, la mise sur pied d'institutions gouvernementales soutenant l'enseignement des arts visuels et techniques, survenues dans la seconde moitié du XIX^e siècle, joue également un rôle dans l'arrivée de cette nouvelle classe socioprofessionnelle d'artistes canadiens. D'ailleurs, le commentaire de Lacroix souligne l'importance de l'École Chabert et l'AAM, qui permettent, écrit-il, aux artistes canadiens de se former au pays et de recevoir désormais un enseignement artistique et technique traditionnel en dehors des ateliers de maître (Lacroix 2005 : 60-61). À la fin des années 1890, deux générations d'artistes se côtoient sur la scène des beaux-arts à Montréal et se partagent

²² Premier lieu de conservation d'une collection d'œuvres d'art au Canada.

l'espace du marché local de l'art. L'historien de l'art précise que le premier groupe est composé notamment d'artistes canadiens et étrangers nés dans les années 1850. Parmi eux, il retient les exemples de William Brymner (1855-1925), Louis-Philippe Hébert (1850-1917), Edmond Dyonnet (1859-1954) et Henri Julien (1852-1908). La majorité d'entre eux sont désormais en position dominante sur le marché, attirent notamment l'attention de la critique, exposent et vendent leurs œuvres. Pour ces raisons, ils obtiennent davantage de commandes notamment en décoration et en portrait (Lacroix 2005 : 61). C'est également à cette première génération d'artistes que sont attribués des postes d'importance dans le domaine de l'enseignement des arts. Dyonnet et Brymner tiennent des postes de direction, le premier au CAM et le second à l'AAM²³ (McDougall 2008 ; Champagne 2008). Pour sa part, Hébert se voit offrir en 1875 le poste de professeur de dessin au CAM²⁴ et en 1898, il devient vice-président de l'organisme (Lacasse 1998). Quant à Julien, il occupe un poste de professeur de lithographie de 1886 à 1889 au CAM. Selon Stéphanie Danaux, « [c]ette nomination constitue à la fois une prise de conscience des besoins réels de la population en matière de formation institutionnelle aux arts et métiers, ainsi qu'une reconnaissance des compétences de Julien, qui est le premier à dispenser cet enseignement dans un contexte académique » (2013A: 65).

Quant au second groupe d'artistes qui occupent la scène des beaux-arts à Montréal à la fin du XIX^e siècle, Lacroix précise que ce dernier est composé davantage de jeunes artistes nés dans les années 1860 : Maurice Cullen (1866-1934), Georges Delfosse (1869-1939), Ozias Leduc (1864-1955), Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté (1869-1937), pour ne nommer que ces exemples proposés par l'auteur. La majorité d'entre eux ont reçu une formation dans les premières écoles d'art où les artistes de la génération précédente enseignent et dirigent désormais. La plupart ont choisi une carrière de peintre et entretiennent ouvertement le rêve d'aller perfectionner leurs apprentissages en France ou en Angleterre (Lacroix 2005 : 61-62). Interrogeons maintenant les éléments qui caractérisent la génération des dessinateurs montréalais et définissent leur statut au sein du système artistique à la fin du XIX^e siècle. Quelle place occupent les dessinateurs de presse dans ce réseau générationnel ? Nos recherches montrent que, nés dans les années 1860-1870, ceux-ci suivent de près la seconde génération des artistes, dont Lacroix signale l'existence. Tout comme ces derniers, les dessinateurs se partagent notamment les bancs des écoles d'art nouvellement fondées par le

²³ Il est en poste de 1886 à 1921. Il succède à l'ancien directeur Robert Harris (Skelly 2015).

²⁴ Un poste qu'il abandonnera pour le reprendre de nouveau en 1882, et ce, jusqu'à vers la fin du siècle. Il donne notamment des leçons d'anatomie, de modelage et de sculpture sur bois (Lacasse 1998).

gouvernement et reçoivent un enseignement venant des mêmes professeurs. Certains occupent d'ailleurs les mêmes classes et des amitiés se lient sans doute entre eux. Une décennie plus tard, dans les années 1890, tous ces artistes, peintres et dessinateurs confondus se partagent le marché de l'art. Pensons notamment à Delfosse et Leduc qui participent avec les dessinateurs au marché du livre illustré. Nous en verrons d'ailleurs quelques exemples à la fin de ce chapitre.

1.1.2 Le statut socioprofessionnel des dessinateurs de presse montréalais

La question que l'on pose maintenant est la suivante : comment certains jeunes se sont-ils retrouvés dans le circuit de la presse écrite ? Après avoir parcouru quelques études exécutées sur les dessinateurs montréalais, il nous semble que les historiens s'entendent. À la fin du XIX^e siècle, le système artistique, alors en plein développement, ne peut répondre à la demande de tous les jeunes diplômés. Trop nombreux à espérer faire profession dans le domaine de la peinture, l'un des plus valorisés, il n'est pas rare de voir de jeunes apprentis se réorienter dans les domaines où la demande est plus grande, ce qui est notamment le cas des arts graphiques. Toutefois, le domaine particulier du dessin de presse n'est sans doute pas un premier choix de carrière pour ces artistes. Cette conclusion nous vient suite à plusieurs commentaires laissés par Sara Richard et Stéphanie Danaux. Dans leurs travaux respectifs, les auteures s'entendent pour affirmer que la plupart des dessinateurs de presse et des caricaturistes montréalais ont fait des études en beaux-arts dans l'espoir de mener une carrière de peintre. Toutefois, pour des raisons personnelles qu'il est dans l'ensemble impossible de connaître, plusieurs abandonnent le projet et se réorientent dans le dessin de presse. Les auteures en déduisent tout de même les motifs principaux tels que la nécessité de ressources financières, le manque de compétence et la saturation du marché (Richard 2006 : 97 ; Danaux 2013B : 6-27). Ces affirmations découlent notamment de leurs analyses des commentaires laissés par le sculpteur Alfred Laliberté et le journaliste Albert Laberge dans leurs mémoires respectifs au sujet des dessinateurs de presse²⁵. Les deux auteures se réfèrent en particulier aux nombreux passages où les deux hommes émettent leur avis personnel sur la condition et le statut des dessinateurs, commentaires qui varient en réalité en fonction de la subjectivité des auteurs et de leur rapport personnel à l'artiste. Mais de manière générale, les artistes se

²⁵ Alfred Laliberté (1986). *Les artistes de mon temps*, [Texte établi, présenté et annoté par Odette Legendre], Montréal : Boréal Express ; Albert Laberge (1938). *Peintre et écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Montréal : Édition privée.

voient gratifiés d'un grand talent par Laberge et échappent aux louanges avec Laliberté. En effet, issu du système des beaux-arts, le sculpteur ne se gêne pas pour critiquer et dévaluer le travail de ses confrères. Danaux le marque et note ainsi :

Dans ses mémoires, Laliberté revient à plusieurs reprises sur cette facette contraignante du travail de dessinateur de presse [...]. Ce thème est récurrent dans [ses écrits], où les notices consacrées aux dessinateurs de presse sont bien courtes. Le sculpteur montre peu d'indulgence à l'égard de ces artistes souvent prometteurs, mais qui commettent selon lui l'erreur de vendre leur âme à la presse (2013B : 21-22).

En effet, selon le sculpteur, les dessinateurs ont « oublié leur idéal pour le pain » et produisent un art commercial qui « se trouve par le fait même à se placer à un certain niveau plus bas que le grand art » (Laliberté 1986 : 206, 221). Ce dernier conclut de même que leur carrière est « ingrate » et « incompatible » avec le vrai art (1986 : 188). Danaux résume ainsi la pensée de Laliberté : « [...] en se résignant, par crainte de la pauvreté, à une carrière de dessinateur de presse qui limite leurs possibilités créatives, ces jeunes artistes freinent leur carrière de peintre et gâchent leur talent, raison pour laquelle il les tient en piètre estime » (2013B : 21-23) ». Quant à Laberge, loin de penser que leur situation laisse à désirer, ce dernier commente de manière favorable le travail de ses confrères, réservant à chacun d'eux flatteries : Charlebois est « un artiste de premier ordre », un « brillant caricaturiste » et « l'un des plus parfaits enlumineurs de son époque [...] sans rival dans son pays » ; Lamarche est « remarquablement doué » ainsi qu'un « caricaturiste de talent, plein de verve et d'esprit » ; Paradis possède un « talent remarquable » et « Ce n'est certes pas diminuer Paradis que de dire que chez lui, le dessinateur était supérieur au peintre » (1938 : 58, 79-80, 97). Toutefois, Laberge concède que leur situation n'est pas des plus aisées. Prisonniers du système artistique de l'époque, plusieurs dessinateurs qui aspiraient mener une carrière de peintre auraient été forcés de se réorienter là où la demande les attendait : l'industrie de la presse écrite, une profession qui leur permettait, somme toute, de faire valoir leurs talents artistiques tout en gagnant leur vie.

1.1.3 Les formations techniques et artistiques

Comme vu précédemment, à partir des années 1870, le milieu de l'enseignement au Canada français s'adapte aux nouveaux besoins en matière de main-d'œuvre spécialisée. Danaux mentionne que s'il n'existe pas à l'époque de formation distinctive au métier de dessinateur de presse, la plupart d'entre eux empruntent tout de même des cheminements semblables. L'auteur distingue deux types de formations suivies par les jeunes apprentis

dessinateurs: l'apprentissage technique et professionnel en atelier et la formation académique dans les écoles d'art (Danaux 2013B : 6-10).

En premier lieu, l'apprentissage technique est la plupart du temps donné par de grandes compagnies, dont la majorité semble être des manufactures anglophones. À cet effet, Danaux mentionne le rôle majeur joué par les sociétés de la firme Desbarats qui font « littéralement office de pépinières d'artistes » (2013B : 8). Comme l'historienne de l'art l'explique, les sociétés mises sur pied par l'imprimeur-éditeur fournissent à plusieurs artistes un premier lieu de formation professionnelle qui débute vers l'âge de seize ans. Pour appuyer son propos, elle offre des exemples, dont celui de Henri Julien qui, à l'âge de dix-sept ans, reçoit une formation au sein de la société *Leggo & Company*²⁶. Là-bas, le jeune Julien se familiarise entre autres avec la typographie, la lithographie et la gravure sur verre, sur métal et sur bois (Danaux 2013B : 7-8). Dans les ateliers, outre l'apprentissage de ces différentes techniques, l'artiste remplit également « cent besognes d'architectes » (Desaulniers 1916 : 9). Ce commentaire, laissé par le poète Gonzalve Desaulniers (1863-1834) dans l'album posthume²⁷ sur l'œuvre de l'artiste, laisse entendre l'étendue illimitée des tâches imposées à l'époque par les patrons des manufactures à leurs jeunes apprentis ouvriers. Par ailleurs, Danaux mentionne des cas similaires à celui de Julien: notamment ceux de Brodeur, Labelle et Savard, qui reçoivent tous les trois une formation au sein des firmes appartenant à Desbarats. Brodeur et Savard suivent une formation de dessinateur lithographe à la maison *Burland Lithographic Company*. Il s'agit de la société *Leggo and Company* où Julien a travaillé, mais cette dernière a changé de nom depuis pour *Burland-Desbarats Lithographic and Publishing Company*²⁸. Brodeur y entre à l'âge de seize ans et y demeure pendant six années, puis la quitte pour intégrer la *George Bishop Engraving Compagny*, où il travaille de 1884 à 1893. Savard y reste pour sa part quatre ans, puis quitte travailler au *The Montreal Herald*²⁹. Pour sa part, Labelle s'initie d'abord au dessin à la *Montreal Lithographic Company* avant de travailler à son tour pour la *Burland Lithographic Company* (Catalogue AAM 1903 : 9 ; Landry 1983 : 168 ; Laliberté 1986 : 221 ; Karel 1992 : 132, 437, 738 ; Danaux 2013B : 7-8).

²⁶ Henri Julien y reste jusqu'en 1888, soit jusqu'à l'âge de 36 ans.

²⁷ En 1916, huit ans après la mort de l'artiste, plusieurs proches de Henri Julien se réunissent et publient *L'Album Henri Julien* aux éditions Beauchemin.

²⁸ La société *Leggo & Company* a d'abord changé de nom pour Maison Desbarats puis pour celui de *Burland-Desbarats Lithographic and Publishing Company* lorsque Desbarats s'est associé à George B. Burland.

²⁹ Il reste au *Herald* cinq ans, puis quitte pour *La Patrie* (Laliberté 1986 : 221).

Les cas de Caron et Charlebois diffèrent toutefois des autres, puisqu'ils poursuivent un apprentissage professionnel en atelier, mais hors des firmes Desbarats. Caron travaille pendant onze ans comme dessinateur d'ornements de vitraux chez le manufacturier *J.-C. Spence & Sons*, tandis que Charlebois, fils d'un peintre-décorateur et fresquiste, aurait possiblement reçu une formation dans le petit atelier de son père, puis à la *Archambault's School*³⁰ (Catalogue AAM 1903 : 10 ; Landry 1983 : 174 ; Richard 2006 : 14 ; Danaux 2013B : 8). Après avoir mené quelques recherches, on découvre que cette école est en fait l'Académie Commerciale catholique, qui prend en 1872 le nom de l'École du Plateau ou l'Académie du Plateau (Charland 1982 : 74, 77). À partir de 1859, Urgel-Eugène Archambeault³¹ (1834-1904) se fait offrir la direction (1982 : 74, 77). Ancêtre de l'École polytechnique, l'académie est un collège laïc d'études commerciales et industrielles, qui devient « sous les pressions de son directeur » une école de sciences appliquées, puis une école de génie où l'on offre dès 1873 des cours scientifiques et industriels (Gagnon 1994). Les cours consistent en quatre domaines : « génie civil, mines et métallurgies, mécanique et travail de métaux et enfin industries diverses et production » (Charland 1982 : 77). On peut donc supposer que Charlebois y étudie le dessin industriel.

Par ailleurs, les jeunes obtiennent leur formation académique principalement à Montréal, mais il arrive dans certains cas particuliers que ce soit hors de la métropole. Parmi les écoles fondées durant la seconde moitié du XIX^e siècle, qui forment de jeunes apprentis au métier d'artiste, figurent l'École du CAM et celle de l'AAM. Ces dernières proposent une formation artistique, dont le cursus académique se rapproche davantage de celui enseigné dans les écoles de beaux-arts (Danaux 2013B : 9). Bourgeois, Latour et Massicotte sont notamment de ceux qui fréquentent les cours du soir offerts gratuitement à l'École du CAM. Ils sont alors âgés entre 16 et 18 ans et suivent, outre les cours de lithographie, des cours de peinture et de dessin intensif, comprenant notamment la copie d'œuvres d'art ainsi que le modèle vivant (2013B : 9). Après avoir fréquenté les classes du professeur Edmond Dyonnet au CAM, tous les trois complètent leur formation à l'AAM : Massicotte de 1892 à 1895, Latour en 1896 et Bourgeois vers 1898 (*Passe-Temps* 1900, vol. 6, n° 129 : 1 ; Catalogue AAM 1903 : 14 ; Landry 1983 : 188 ; Karel 1992 : 117 ; Karel 2005 : 23).

³⁰ Le mémoire de Sara Richard consacré à Joseph-Charles-Théophile Charlebois n'offre pas de précision au sujet de cette formation. Dans son article, Stéphanie Danaux fait mention de la *Archambault's School* et de l'École du Plateau comme deux institutions distinctes. Aucune autre précision supplémentaire n'apparaît au sujet de ces deux établissements.

³¹ À noter que la *Archambault School* s'écrit « ault » et non « eault » comme le nom du directeur.

Grâce au réseau d'enseignement qui s'instaure progressivement au Canada français, les artistes attirés par les formations dans des écoles situées à l'extérieur de la province sont de moins en moins nombreux. Certains jeunes apprentis se rendent tout de même à l'étranger pour des raisons familiales ou financières. Paradis et Vézina fréquentent entre autres des écoles anglophones en Ontario et aux États-Unis. Paradis étudie d'abord à l'École des arts de l'Université d'Ottawa et ensuite à l'*University of Notre-Dame* de South Bend en Illinois. Quant à Vézina, au décès de sa mère, il quitte pour vivre chez un oncle en Illinois et fréquente l'*Art Institute* de Chicago de 1891 à 1895 (Landry 1983 : 195 ; Karel 1992 : 813 ; Danaux 2013B : 9). Parallèlement, l'Europe devient un autre point d'attraction pour les jeunes artistes canadiens. Durant leur jeunesse, plusieurs dessinateurs montréalais caressent en vérité le rêve d'une carrière de peintre. C'est le cas de Lamarche, Latour, Paradis et Massicotte (Danaux 2013B : 12). Un départ à l'étranger représente alors pour ces jeunes l'occasion de compléter leur formation artistique sous la tutelle d'un maître européen dans l'une des académies parisiennes de renom ou à l'École des beaux-arts (Lacroix 2005 : 62). L'apprentissage artistique en France devient en réalité synonyme de perfectionnement et de réussite assurée. Il s'agit aussi pour les artistes d'accéder aux grandes collections européennes d'œuvres d'art et d'y étudier les chefs-d'œuvre les plus célèbres par le biais de la copie (2005 : 62). Laurier Lacroix résume ainsi l'importance d'un tel voyage dans l'esprit de ces jeunes peintres canadiens : « Le voyage est capital, car la distance fournit l'aura nécessaire qui permet aux jeunes artistes de décrocher leurs premières commandes et de signaler à la presse la reconnaissance de leurs efforts » (2005 : 63). S'ils sont très nombreux parmi la jeune génération d'artistes montréalais à nourrir l'espoir de traverser l'Atlantique, ils seront peu nombreux à y parvenir. En vérité, le voyage coûte cher et ce sont bien souvent les fils de familles fortunées qui ont le loisir de compléter leur formation en Europe, ainsi que les artistes qui dénichent un financement grâce aux concours organisés par les autorités publiques ou religieuses. Parmi les dessinateurs, Barré, Lamarche et Paradis y parviennent notamment. Barré étudie d'abord la peinture auprès du frère Hector des écoles chrétiennes à l'Institut du Mont-St-Louis de Montréal (fondée en 1887-88), puis il se rend en France en 1891 pour compléter sa formation à l'Académie Julian. Il est alors âgé de 17 ans. La même année, Lamarche y est pour ses études et fréquente l'Académie Colarossi et Julian (Karel 1992 : 42, 456). Quant à Paradis, il étudie à l'École des Beaux-arts dans l'Atelier de Jean-Léon Gérôme et copie des œuvres au Louvre entre 1895 et 1898 (Karel 1992 : 613).

Par ailleurs, Stéphanie Danaux relève que ce sont les artistes plus jeunes, nés après 1875, qui choisissent davantage une formation académique de type « beaux-arts » dans les écoles d'art montréalaises ou hors du Québec. Quant aux plus âgés, nés avant 1875, ils suivent principalement leur formation professionnelle au sein d'une firme industrielle, tel que vu précédemment. Selon l'auteure, il existerait ainsi « un clivage générationnel » au sein de la formation des dessinateurs de presse (2013B : 12). Autrement dit, Brodeur, Caron, Charlebois, Julien, Labelle et Savard, par leur formation similaire, constitueraient en quelque sorte une première génération d'illustrateurs montréalais, alors que Bourgeois, Lamarche, Latour et Massicotte pourraient en composer la seconde. Cependant, bien que les études de type beaux-arts deviennent davantage populaires chez la jeune génération, Danaux remarque que cela n'empêche pas certains artistes de la première génération « [a]nimés par un souci de perfectionnement doublé sans doute d'une volonté de légitimation artistique », de parfaire leur formation aux cours de soir de l'École du CAM et de l'AAM (2013B : 8). Il est vrai que, malgré leur carrière professionnelle déjà entamée et ayant déjà suivi une formation professionnelle au sein d'une manufacture, Brodeur, Caron, Labelle et Savard³² suivent une seconde formation au CAM. Brodeur et Caron s'inscrivent également aux cours de dessin à l'école de l'AAM. Quant à Savard, il ira à l'école de la Société des arts du Canada après 1893 (Landry 1983 : 168, 174 ; Karel 1992 : 132 et Danaux 2013B : 8). Ainsi, dans l'espoir bien souvent de faire carrière, les artistes accumulent les formations de type beaux-arts au sein des différentes écoles de la métropole montréalaise. À ce sujet, Laurier Lacroix déclare d'ailleurs : « Expositions, prix et bourses sanctionnent un apprentissage rigoureux » (2005 : 62). En effet, pour certains, il s'agit également de « se préparer à répondre aux exigences des écoles d'arts européennes », sachant qu'intégrer ces dernières est synonyme de réussite professionnelle (2005 : 62).

À ce jour, certains dessins académiques réalisés par les artistes de notre corpus ont d'ailleurs été retrouvés et témoignent du passage de ces derniers dans le réseau des écoles d'art montréalaises. Pensons notamment aux différentes études de nus réalisées par Massicotte et découvertes par David Karel, dans les cahiers personnels de l'artiste, ainsi qu'au dessin académique de Bourgeois retrouvé dans les Fonds d'archives de la Bibliothèque nationale de Montréal, par le groupe de recherche CASGRAM³³. Ce dernier montre un

³² Labelle suit le cours de lithographie donné par Julien dès 1886, et Savard, celui offert par Labelle en 1889.

³³ Albéric Bourgeois (1876-1962). « Dessin académique réalisé durant les années de formation d'Albéric Bourgeois », dans CAMBRON, Micheline et Dominic, HARDY (dir.) (2015). *Quand la caricature sort du journal : Baptiste Ladébauche 1878-1957*, Montréal : FIDES, p.248.

combat entre un homme et un lion et sert de prétexte à l'étude du corps humain nu. Lors de nos propres recherches, nous avons découvert une multitude de fusains de Paradis dans les collections du Musée national des beaux-arts de Québec. Réalisés autant dans la sphère privée que publique, la majorité sont exécutés lors du séjour de l'artiste à Paris. D'ailleurs, une série montre à voir le regard du dessinateur sur le monde et porte un intérêt particulier au thème de la misère urbaine. Ici et là, l'artiste croque des clochards, des buveurs, des flâneurs et des vieillards dans des positions variées (fig. 1-2). La plupart de ces êtres urbains et miséreux se sont assoupis sur des bancs publics et servent alors de modèle à l'artiste.

Au cours de leur carrière, les dessinateurs de presse deviennent en réalité des observateurs du monde, incités sans cesse à capter ce qui les entoure. David Karel le remarque notamment chez Massicotte et décrit ainsi son travail :

L'aspect morcelé des croquis dans les calepins de Massicotte, où le corps intégral se fait rare, atteste la nervosité de l'œil stimulé par la cohue, qui butine, de l'œil qui se laisse aller successivement à des observations rapides et précises, de l'œil fortement sollicité et en même temps débordé par la complexité et la mouvance de son environnement (2005 :110).

Ces exemples offerts démontrent que l'exécution de croquis, d'esquisses ou d'études en atelier à l'aide d'un modèle vivant figure parmi les pratiques académiques enseignées aux jeunes artistes. Ils attestent également d'une pratique préservée par ces derniers au sortir de leur formation.

1.1.4 Diversité des contrats et alternance des métiers

À ce jour, quelques historiens se sont interrogés sur les motivations qui auraient poussé les artistes du milieu de la presse, qu'ils soient illustrateurs ou caricaturistes, à l'alternance des métiers ainsi qu'au vagabondage fréquent d'un journal à l'autre. En s'appuyant sur des témoignages d'artistes, Sara Richard et Stéphanie Danaux ont soulevé les possibles raisons de ce mouvement : notamment le manque de stabilité ou de débouchés dans le domaine des arts dû à la rivalité pour les postes convoités ainsi que la difficulté et l'exigence du métier de dessinateur, notamment le manque de reconnaissance et le salaire trop peu élevé (Richard 2006 : 20-23, 90-92 ; Danaux 2013B : 11-17, 33). Danaux résume ainsi : « Cette tendance au cumul d'activités indique qu'un certain nombre de pigistes continuent d'alimenter les pages des journaux tout au long de la période et que la profession

reste, pour la majorité, synonyme de précarité (2013B : 19) ». Par ailleurs, les auteures s'entendent sur le fait que les cas de Julien, Bourgeois et Brodeur, qui ont acquis des postes d'importance au sein de la presse écrite et bénéficié pour certains d'une exclusivité avec le journal pour lequel il travaillait, sont uniques pour l'époque³⁴. En vérité, la plupart des artistes du crayon sont amenés à alterner différents emplois et à accepter des contrats de travail parfois peu valorisants sur le plan artistique, pour subvenir à leurs besoins personnels ou encore à ceux de leur famille³⁵. Les plus ambitieux vont d'ailleurs quitter le pays, et mener leur carrière hors de la province (Richard 2006 : 20-23, 90-92 ; Danaux 2013B : 11-17, 33). Les pages suivantes explorent ces différentes voies empruntées par les dessinateurs de presse.

Au début du XX^e siècle, motivés par un désir de reconnaissance et des ambitions de réussites, plusieurs dessinateurs de presse quittent le Québec pendant un certain temps, dans l'espoir de dénicher du travail à l'étranger. Parmi ceux qui acceptent des contrats hors de la province, on dénombre davantage de caricaturistes et de bédéistes. C'est le cas entre autres de Barré, Julien, Racey et Ryan, qui participent durant leur carrière à des publications européennes et états-uniennes. Sara Richard remarque qu'aux États-Unis, depuis les années 1880, les publications humoristiques et satiriques ne cessent de gagner en popularité et offrent donc un terrain propice à l'épanouissement des genres de la caricature et de la bande dessinée (Richard 2006 : 90). Pendant plusieurs années, Barré demeure notamment à New York où il y mène une carrière de caricaturiste, de bédéiste et de cinéaste³⁶ sous le nom de Raoul Barry. Par ailleurs, à Paris, les ouvertures dans le domaine sont aussi nombreuses. Barré y séjourne à plusieurs reprises pour y travailler et fait notamment ses débuts dans la caricature, en participant vers 1890 au journal parisien *Le Sifflet* (Karel 1992 : 42-43). Selon David Karel : « Henri Julien [est] le premier caricaturiste canadien à plein temps et le premier à rayonner outre-frontière » (1992 : 425). Durant sa carrière, ce dernier travaille effectivement pour divers périodiques américains (*Harper's* de New York), britanniques (*The Graphic* de Londres) et français (*Monde illustré* et *L'Illustration* de Paris) (Karel 1992 : 425).

³⁴ Julien aura une exclusivité avec *Le Star* et Bourgeois avec *La Presse*. En 1888, Julien signe son premier contrat au *Star*. Ce dernier s'étale sur une durée de quatre ans et spécifie que le dessinateur recevra un salaire hebdomadaire de quarante dollars pour 6 jours de travail par semaine (de 9 à 17 heures) (Album Julien 1916 ; Desbarats et Mosher 1979 : 66 ; Danaux 2013B : 15 et al.). Quant à Bourgeois, son contrat est d'une durée de trois ans. Son horaire est de 8 à 17 heures, sauf les samedis et les jours de fête (Richard 2006 : 92).

³⁵ En effet, certains dessinateurs ont la responsabilité d'une famille. Charlebois, Julien, Latour et Massicotte en sont des exemples.

³⁶ L'industrie cinématographique le reconnaît comme l'un des précurseurs du cinéma d'animation.

Outre les postes à l'étranger, l'inconstance et la précarité du métier semblent pousser les dessinateurs de presse à l'alternance des métiers. Parmi ces différents emplois, celui de professeur revient davantage. En effet, durant leur carrière, plusieurs dessinateurs dénichent un emploi secondaire dans le domaine de l'enseignement, au sein du réseau scolaire montréalais qui a veillé à leur formation. D'ailleurs, il est possible d'établir un parallèle avec les firmes appartenant à Desbarats. Ces dernières, après avoir formé des jeunes aux divers métiers entourant l'illustration, offrent souvent à ceux-ci des opportunités d'emplois dans les journaux appartenant à l'illustre éditeur. Parmi les dessinateurs de presse qui sont également professeurs, notons Charlebois, Julien, Labelle, Lamarche, Paradis, Vézina³⁷. Selon Stéphanie Danaux, le choix d'une carrière secondaire dans le professorat est déterminé entre autres par la question financière. Il s'agit pour les artistes d'un salaire d'appoint pouvant être jumelé à leur revenu de dessinateurs de presse (Danaux 2013B : 11, 17). Pour appuyer cette proposition, nous avons relevé quelques informations au sujet des salaires que recevaient les professeurs du CAM à Montréal, dans l'ouvrage *Histoire de l'enseignement technique et professionnel au Québec*, de Jean-Pierre Charland. Les données informent qu'en 1907, l'école sépare un montant de 400\$ pour 27 professeurs. Sans doute mensuel, ce montant offre une moyenne de 14,80\$ par enseignant³⁸, soit un salaire annuel de 178\$ (Charland 1982 : 58). Un montant plutôt modique, considérant que le salaire annuel de l'illustrateur Massicotte, qui ne pourvoit pour sa part aucun poste professoral, s'élève en 1901 à 900\$ (Recensement Canada 1901). Toutefois, joint à un deuxième salaire, ce dernier pouvait alors devenir intéressant. Des cas comme Julien qui gagne près de 2000 \$ au *Montreal Daily Star*³⁹ sont uniques et ne peuvent être pris en compte ici. Malgré ces quelques précisions, il demeure encore difficile d'établir un profil juste de la situation financière des dessinateurs. Danaux propose toutefois qu'il puisse s'agir également d'une question pratique : les dessinateurs optent pour les postes à temps partiel de soir dans le domaine de l'enseignement, qui se coordonnent facilement à

³⁷ Notons quelques exemples rapportés par les historiens Danaux, Karel et Richard : d'abord Julien occupe un poste de professeur de lithographie pendant trois ans à l'École du CAM de Montréal, soit de 1886 à 1889. Après avoir été l'élève de Julien, Labelle reprend le poste de son maître et l'occupe pendant onze ans, soit de 1889 à 1896. À l'École du CAM, Labelle enseigne, outre la lithographie en couleur, le dessin à la plume et la gravure commerciale. Pour sa part, Paradis travaille comme professeur de dessin au CAM de 1903 à 1913, soit pendant dix ans. Quant à Charlebois, il y est engagé pour enseigner le lettrage. De plus, l'enseignement du dessin aux enfants fait partie des activités des dessinateurs de presse. Lamarche, Paradis et Vézina enseignent entre autres aux enfants dans les écoles de la Commission scolaire de Montréal (Karel 1992 : 437 ; Richard 2006 : 20 ; Danaux 2013B: 8,11 et 17).

³⁸ Charland précise, ces 27 professeurs se partagent l'enseignement de 181 leçons pour une moyenne de 2,20 \$ par leçon, mais précise que le salaire des hommes est plus élevé que celui des femmes et varie donc entre 1,50 à 4,50 la leçon, alors que la moyenne est de 2,45 pour les femmes (Charland 1982 : 58).

³⁹ Il reçoit un salaire hebdomadaire de quarante dollars au *Star*, soit 160 \$ par mois ou 1920\$ par année.

leur emploi principal comme dessinateur de presse, dont certains occupent le poste à temps plein de jour⁴⁰ (2013B : 17).

Quand les opportunités de carrière se font trop peu nombreuses, certains artistes se tournent également vers des contrats secondaires et moins valorisants sur le plan artistique, tels que l'illustration commerciale et décorative. Ils produisent notamment des annonces publicitaires, des affiches ou des brochures (Richard 2006 : 90-92). En 1900, Barré réalise notamment une scène de genre pour la couverture du guide officiel de la Richelieu & Ontario Navigation Co. intitulé *From Niagara to the Sea*⁴¹ (Karel 1992 : 42). La composition montre quatre plaisanciers sur le quai d'un navire en direction sans doute des chutes Niagara. Trois femmes coquettement vêtues y figurent, dont l'une se cachant du soleil avec une ombrelle et l'autre regardant le paysage avec une lunette de vue. Au centre, un homme fait la lecture d'un journal (fig. 3). Quant à Massicotte, il effectue régulièrement des placards publicitaires pour la Librairie des Frères Granger que diffusent entre autres l'*Almanach Rolland*, *La Revue moderne*⁴² et *L'Oiseau bleu* (fig. 4-6). Ces annonces réalisées dans les années 1910-1920 présentent, sur une page entière, les produits vendus par la Librairie. Alors que le centre de la composition est réservé strictement au message publicitaire, l'encadré est quant à lui investi par le dessinateur de fioritures Art Nouveau et de petits dessins, représentant des fournitures et des articles de papeterie. On y voit notamment du matériel scolaire (encrier, plume, règle), des objets de culte (vierge, bible), des objets de sciences (globe terrestre) et une panoplie d'ouvrages dont un livre d'histoire du Canada. D'ailleurs dans la version de 1916, réalisée pour l'*Almanach Rolland*, le dessinateur semble y avoir miniaturisé son propre album de luxe, *Nos Canadiens d'autrefois*. Il appert d'ailleurs que ce genre de « prouesses graphiques » dans les encadrés ornementaux et les calligraphies sont fréquentes chez le dessinateur, puisque David Karel en souligne également des exemples différents dans ses travaux (2005 : 140). Ainsi, malgré la simplicité qu'offrent les contrats commerciaux sur le plan artistique, il arrive que les dessinateurs transforment ce qui s'annonçait une simple réclame ou un dépliant publicitaire en une petite œuvre d'art.

⁴⁰ Stéphanie Danaux précise : « Les horaires des cours offerts par le CAM – de 19h30 à 21h30, deux fois par semaine – se combinent facilement avec un emploi à temps plein dans un journal, au sein duquel la journée d'un dessinateur se termine entre 17h et 18h » (2013B : 17).

⁴¹ Frédéric Simpson Coburn participe également à ce numéro. En page 102, il y réalise un dessin d'architecture représentant l'église Bonsecours de Montréal. En page 115, cette fois, il réalise un dessin du Château Ramezay.

⁴² *La Revue moderne* publie une de ces annonces le 15 novembre 1919.

1.1.5 Un statut ambigu : l'autoreprésentation chez les dessinateurs

À ce jour, les différentes cartes professionnelles des dessinateurs découvertes dans les pages publicitaires des journaux montréalais démontrent la complexité de leur statut professionnel à la fin du XIX^e siècle. Tour à tour, les artistes du crayon se présentent eux-mêmes, comme « Portraitiste et dessinateur de tous genres », « Dessinateur en tous genres » ou « Artiste-dessinateur » (fig. 7). Certains alternent de même plusieurs métiers et affichent sur leurs cartes tantôt l'un tantôt l'autre. Par exemple, le dessinateur Charlebois qui est également enlumineur fait régulièrement la promotion dans les médias de cette seconde profession (fig.8-9). En regard des publicités de ces confrères, Charlebois opte pour une présentation sobre et ornée d'enluminures. En effet, pour d'autres comme Barré et Massicotte, c'est tout l'inverse : ces derniers transforment leurs cartes professionnelles en petites œuvres d'art, usant du visuel pour séduire de futurs clients. Pensons à la carte d'affaire de Barré qui présente une allégorie des arts de style Art nouveau, entourée des éléments qui lui sont fréquemment associés tels que l'écrêteau, le pinceau et la sculpture en buste (fig. 10). Pensons également à l'annonce que Massicotte publie dans *Le Monde illustré* du 11 août 1894 sur laquelle apparaît la silhouette d'un grand diable noir, cornu et moustachu (fig. 11). La main droite posée sur la hanche, ce dernier adopte une pose décontractée. À ses pieds trônent trois minuscules chérubins démoniaques qui orientent leurs regards sur les affiches publicitaires que leur maître suspend par un ruban devant eux : un long écrêteau formé de trois médaillons, à l'intérieur desquels le lecteur retrouve les informations essentielles de l'artiste (nom, fonction et adresse), ainsi que deux illustrations référant aux pratiques artistiques du dessinateur, le portrait et la caricature. Ces types de personnages imaginaires à la frontière entre le chérubin, le lutin, le monstre reviendront à d'autres reprises sur les cartes professionnelles de l'artiste (fig. 12). Il aurait été fort intéressant de découvrir davantage de ces cartes professionnelles, afin d'observer un changement dans l'autoreprésentation des dessinateurs. Pensons notamment à Massicotte, qui en 1894 se définit comme portraitiste et caricaturiste, mais qui aurait sans doute, dans les années 1910, eu une vision différente de sa carrière, qui avait alors pris un tournant terroiriste et ethnographique.

Par ailleurs, outre ces publicités auto-promotionnelles, les enregistrements du *Lovell's Montreal Directory*⁴³ démontrent également la difficulté des artistes à définir leur métier. En

⁴³ « Pour ceux qui veulent connaître l'évolution d'un quartier, les noms des locataires ou des propriétaires d'un bâtiment au fil des ans, l'Annuaire *Lovell* offre une vaste compilation sur la population, les entreprises et les institutions de Montréal et de sa banlieue, entre 1842 et 1992 » (BAnQ numérique).

1889-1890, Barré, Julien, Labelle s'enregistrent comme « painter » ou « artist painter » ; Brodeur comme « designer » et Caron et Massicotte comme « artist ». Ce seul exemple laisse entrevoir l'ambiguïté dans laquelle les dessinateurs définissent leur métier à la fin du XIX^e siècle.

Pour conclure cette première partie, il a été démontré que les changements qui s'opèrent dans le milieu institutionnel, durant la seconde moitié du XIX^e siècle au Canada français, permettent la diversification du métier d'artiste. À partir des exemples fournis, il est possible d'affirmer que les lieux de formation artistique et technique créés par le gouvernement sont en partie à l'origine de la professionnalisation de dessinateur de presse, ou qu'ils ont joué du moins en faveur de celle-ci. Ainsi, parmi la nouvelle classe socioprofessionnelle d'artistes canadiens, dont Lacroix note l'arrivée dans les années 1880-1890, viennent s'ajouter les dessinateurs : leur augmentation à la fin XIX^e siècle semble d'ailleurs le prouver.

1.2 Transformations dans le domaine de la presse écrite

La fin de l'ère xylographique et les débuts de la reproduction photomécanique

L'histoire de la presse écrite constitue l'un des lieux privilégiés avec celle de l'imprimé pour observer la professionnalisation du métier de dessinateur. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, outre les changements qui s'effectuent dans le milieu institutionnel, il est possible de croire que les transformations majeures qui se déroulent dans le domaine de la presse écrite à la fin des années 1870 sont responsables en partie de l'émergence du professionnel du dessin : d'abord, on assiste à la fin des années 1860 à l'arrivée des innovations technologiques et journalistiques dans le domaine de l'imprimerie⁴⁴ ; puis à l'apparition des quotidiens d'information, avec entre autres *The Montreal Daily Star* (1869), *La Patrie* (1879) et *la Presse* (1884) ainsi que des grands magazines illustrés comme le *Canadian Illustrated News* (1869) et *L'Opinion publique* (1870); et finalement, provoquée par l'arrivée de la grande presse quelques décennies plus tard, la disparition progressive des feuilles d'opinion au tournant du XX^e siècle, entraînant la naissance d'un journalisme nouveau, autant d'éléments qui seront observés dans les pages qui suivent. De quelle manière notamment ces transformations diverses, une fois réunies, influencent-elles directement la présence et le rôle des images dans les médias ? Comment la culture de l'image provoque-t-elle notamment des changements sur le plan de la profession d'illustrateur en entraînant le passage inéluctable du métier d'artisan-graveur à celui de dessinateur professionnel.

1.2.1 La presse partisane : les journaux d'opinion au XIX^e siècle

Tout au long du XIX^e siècle au Canada français⁴⁵, les communications sont animées par une presse partisane qui produit d'abord et avant tout des feuilles d'opinion conçues comme des outils de propagande. Ces dernières s'adressent majoritairement à un public restreint et élitiste constitué d'un lectorat lettré et instruit (Godin 2010 : 119). Comme l'explique Jean De Bonville, « Considéré par plusieurs comme un bien de luxe, le journal du XIX^e siècle, modeste feuille de quatre pages tirée à quelques centaines ou à quelques milliers d'exemplaires, s'adressait aux notables et aux hommes d'affaires » (1988 : 1). Ces publications s'intéressent à l'actualité et aux débats, défendent des opinions et se réclament

⁴⁴ Pensons entre autres aux inventions et aux améliorations des procédés modernes de reproduction de l'image, créées par Desbarats et Leggo fils : la leggotypie, la photographie grenée, la photolithographie, etc.

⁴⁵ Jusqu'en 1884, ces journaux dominent le marché. À l'arrivée de *La Presse* en 1884 leur influence diminue.

d'une tendance, d'un parti ou d'une orientation politique ou idéologique. De Bonville précise les ententes de cette relation profonde qui unissent les journaux à la politique pendant près d'un siècle : « Le nombre d'arrivées et de départs fluctue d'une année à l'autre. Les nouveaux journaux comblent, bon an mal an, la vacance des feuilles emportées par la mauvaise fortune » (1988 : 42). Ainsi, ces feuilles de combat qui vivent au gré des fluctuations du monde politique ont par conséquent un taux élevé de disparition, une existence d'ailleurs reliée directement à la durée des différents événements couverts : campagnes électorales, débats autour d'une nouvelle loi, changement de gouvernement, scandales ou des rancunes entre des partis opposés. D'ailleurs, deux camps majeurs, les Libéraux et les Conservateurs, arbitrent l'espace politique et contrôlent en grande partie les organes de presse. Chacun d'eux se partage les journalistes les plus influents et les polémistes les plus virulents, parce qu'ils sont de droite ou de gauche, bleu ou rouge⁴⁶. Comme le résume Pierre Godin : « [c]'est comme si les élites politiques et religieuses du temps se chicanaient entre elles par journaliste interposé » (2010 : 119). On y publie des idées « tantôt frondeuses et radicales, tantôt révérencieuses et toutes en courbettes devant l'État et l'Église » (2010 : 119). Comme le souligne également Léon-A. Robidoux, « [t]ous les journaux [ont] leur gueulard », *La Patrie* possède Louis Fréchette (1839-1908) et *La Vérité* (1881-1923) engage William Chapman (1850-1917) (1978 : 46).

Par ailleurs, malgré la haute concurrence existante au sein de la presse partisane, laquelle engendre plusieurs disparitions, les feuilles d'opinion offrent des opportunités de travail pour les écrivains et les journalistes, et un premier élan vers le domaine politique. Qu'en est-il cependant des opportunités proposées aux artistes visuels ? Afin de répondre à cette question, il suffit d'évaluer l'espace qu'occupe l'image au sein de ces journaux. Peu volumineux et tirés à peu d'exemplaires⁴⁷, ces derniers donnent priorité aux discours politiques et conséquemment l'illustration ne semble pas y avoir sa place. Seule la caricature fait cas d'exception, puisque cette dernière semble répondre aux besoins de cette presse de combat. L'historien de l'art Robert Aird le remarque et souligne l'importance de la caricature

⁴⁶ Entre 1884 et 1914, seuls les Libéraux et les Conservateurs siègent au Parlement, de ce fait le choix oscille majoritairement entre les rouges ou les bleus. Toutefois, des feuilles d'opinion défendent également des factions extrémistes présentes au sein des deux partis. Notons chez les Conservateurs la présence des ultramontains et à l'opposé, au sein du parti libéral, les rouges radicaux. De plus, un journal d'opinion peut aussi défendre un groupe politique extra-parlementaire ou une idéologie, comme le nationalisme ou le socialisme, ou encore un groupe social comme les travailleurs. Par ailleurs, quelques journaux gardent leur indépendance et n'entretiennent pas de lien officiel avec un parti. Cela leur permet de se proclamer au besoin partisan ou non d'un parti et d'être libre d'exprimer leur opinion sur différentes questions (De Bonville 1988 : 42-49).

⁴⁷ Les journaux dépassent rarement 3000 exemplaires (Godin 2010 : 119).

journalistique et politique : « Il faut remonter à la naissance de la presse pour voir comment notre peuple a toujours été attiré par la caricature pour appréhender le monde politique. Dès l'apparition des journaux, c'est une histoire de destins liés entre les caricaturistes et les politiciens » (2009 : 7). Ainsi, certains journaux d'opinion ont la chance de posséder un caricaturiste, tels que le *Charivari canadien* (1844, 1868) et le *Punch in Canada* (1849-1850) à Montréal. Cependant, outre la caricature, les images au sein de la presse partisane du XIX^e siècle restent presque inexistantes jusqu'à l'arrivée des quotidiens d'informations et des grands magazines illustrés. Même les réclames publicitaires illustrées y demeurent marginales. Diverses raisons peuvent expliquer cette rareté de l'illustration, notamment les coûts élevés reliés à l'impression de l'image ou à l'emploi d'un artiste pour en produire. Nous pensons également que les mots réussissent sans doute déjà à soutenir, sans l'appui d'une image, les objectifs premiers de ce type de presse, qui sont d'émettre, de débattre ou de soutenir un point de vue dans l'espace public.

1.2.2 La grande presse : les médias de masse et les grands magazines illustrés

Au Canada français les quotidiens d'information et les grands magazines illustrés apparaissent vers 1870 (Desjardins 2010 : xi). Il fallait d'abord réunir un ensemble de facteurs pour permettre la naissance de ces médias de grand tirage. Pensons entre autres à l'urbanisation, à l'industrialisation, à l'augmentation démographique et à l'alphabétisation de la population, sans parler des développements des moyens de communication et des moyens de transport⁴⁸ (De Bonville 1988 : 9-10). De surcroît, il fallait patienter pour que s'amorcent des changements majeurs dans le monde de l'imprimé, notamment des développements et des améliorations dans l'imprimerie (Martin 2010 : v). Les auteurs⁴⁹ s'entendent, c'est à la faveur des innovations technologiques et journalistiques de Desbarats et Leggo fils, à la fin des années 1860, qu'une culture de l'image apparaît et favorise aussitôt la création de plusieurs journaux illustrés notamment dans la métropole montréalaise. Les images de qualité qu'offrent les nouvelles technologies des deux collaborateurs provoquent alors le succès des magazines illustrés de la firme Desbarats. Les historiens précisent d'ailleurs que l'arrivée du *Canadian Illustrated News* marque le point de départ de ce type de presse, en fondant la spécificité du journal sur la présence de l'image⁵⁰. À partir de ce moment, l'image devient la «

⁴⁸ Le chemin de fer, la poste, le câble transatlantique, le télégraphe et le téléphone (De Bonville 1988 : 9-10).

⁴⁹ Galarneau 1990 ; Dansereau 1998 ; Williamson 2005 : 410 ; Danaux 2010 : 54 et al.

⁵⁰ L'image occupe désormais une moyenne de 40% de l'espace rédactionnel (Danaux 2010 : 56).

raison d'être » et le « meilleur argument de vente » des journaux (Danaux 2010 : 54, 56). Stéphanie Danaux précise que l'éditeur souhaite ainsi répondre aux nouvelles attentes du public : « Avec cette initiative, Desbarats répond aussi aux exigences du lectorat qui réclame des reportages, des récits d'aventures, des textes d'actualité et surtout des images, tout comme dans la presse européenne » (2010 : 55).

Par ailleurs, l'arrivée des procédés de reproduction photomécanique que mettent sur pied les deux associés provoque la fin de l'ère xylographique. La production des journaux, autrefois artisanale, passe aux mains des industriels et devient l'objet d'une « économie d'échelle »⁵¹ (Leroux 2010 : 2 ; Martin 2010 : vi). Dans la dernière décennie du XIX^e siècle, de nouvelles presses modernes arrivent sur le marché et les éditeurs les plus audacieux, et qui en ont les moyens, en font rapidement l'acquisition. Ces presses permettent alors de grands tirages (Godin 2010 : 126). Pierre Godin raconte ainsi les changements qui se déroulent au sein du milieu de la presse :

C'est une révolution. Le journal ne sera plus captif d'une petite élite lettrée ni d'une faction partisane. Son lectorat s'élargit, se démocratise, sa langue et son style se simplifient. Il devient moins abstrait, moins idéologique, et moins polémique aussi. La nouvelle clientèle dont on veut faire la conquête, c'est la masse ouvrière, faiblement scolarisée, qui migre à la ville à la recherche d'un gagne-pain (2010 : 127).

Ainsi, contrairement à la presse partisane qui axait son contenu sur l'actualité politique et s'adressait à un lectorat élitiste, les grands quotidiens d'information destinent rapidement leur publication à un large public (De Bonville 1988 : 220). Quant aux grands magazines illustrés, leur situation est fort similaire. Vers 1890, ces derniers atteignent un lectorat plus populaire, alors qu'au départ ces périodiques relativement coûteux s'adressaient à une clientèle aisée et cultivée (Martin 2010 : vi). Les éditeurs font appel plus que jamais aux images pour attirer les lecteurs et orientent leurs publications vers l'information, les faits divers (crimes et catastrophes), les nouvelles locales, nationales et internationales, les correspondances, les publicités, la mode, etc. (De Bonville 1988 : 227-228). Le sensationnalisme fait également son entrée aux côtés des illustrations et les journalistes se concentrent pour « communiquer aux lecteurs, avec un luxe de détails croustillants, crimes et catastrophes, jugements de cours et nécrologies » (Godin 2010 : 128). Si, au départ, les

⁵¹ Imprimer un même journal en plus grands nombres de copies permet à l'imprimeur de diminuer ses coûts pour chaque exemplaire et ainsi de réduire le prix de vente. Le journal attire alors une clientèle plus large et réunit désormais diverses classes sociales (Martin 2010 : vi).

journaux sont illustrés par un dessinateur voire deux, rapidement, plusieurs éditeurs se dotent d'une équipe. À la lumière des éléments que nous venons d'exposer, le phénomène provoque l'émergence de nouvelles professions dont les dessinateurs de presse professionnels (Danaux 2013B : 33), et corrélativement, les caricaturistes professionnels (Richard 2006 : 89). Sara Richard le remarque et précise :

Avec sa vaste diffusion et ses moyens imposants, la presse à grand tirage met au monde le métier de caricaturiste [...]. Dans l'entreprise d'envergure que devient le journal quotidien du XX^e siècle, le dessin est une partie intégrante du journal, et par conséquent, il doit être réalisé par une personne compétente afin d'assurer une certaine qualité (2006 : 89).

Ainsi, outre marquer le déclin de la presse partisane⁵², l'arrivée de la grande presse engendre de nouveaux besoins en matière d'illustration et une demande plus grande pour des professionnels du crayon. Vers 1880-1890, Montréal accueille alors une toute nouvelle et jeune génération d'artistes prêts à servir les nouveaux objectifs de ce journalisme moderne. Ces artistes forment désormais, au tournant du XX^e siècle, le groupe des dessinateurs de presse professionnels montréalais, illustrateurs et caricaturistes confondus. Stéphanie Danaux résume ainsi le phénomène :

Dans un contexte où l'image s'affirme comme un argument de vente majeur, l'émergence des dessinateurs de presse reflète les évolutions techniques, sociales et culturelles qui rythment la vie artistique au Québec. Indépendamment de la réussite et des revenus de chacun, ces artistes semblent former une catégorie socioprofessionnelle relativement homogène, bien que des nuances se dessinent en termes d'origine sociale et de formation (2013B: 33).

1.2.3 De l'ère xylographique à l'ère photomécanique

Au départ, avant les années 1870, les illustrateurs sont en réalité des graveurs qui réalisent les images contenues dans les journaux grâce à la technique de la gravure sur bois en relief (xylographie)⁵³, l'unique technique compatible avec l'impression typographique jusqu'à l'arrivée des nouvelles technologies modernes qui transformeront les pratiques de

⁵² En réalité, seuls quelques journaux partisans, créés ou achetés par des partis politiques, ont accumulé les capitaux et le lectorat nécessaires pour survivre aux changements qui se déroulent dans l'univers de la presse et s'afficher neutre. Pensons à *La Presse* (conservateur) et *La Patrie* (libéral) qui deviennent indépendants au tournant du XX^e siècle (De Bonville 1988 : 63).

⁵³ Stéphanie Danaux explique que la xylographie « consiste à créer un motif en relief sur une planche de bois. L'encre est appliquée au rouleau sur les parties saillantes et le motif qui apparaît sur le papier après l'impression correspond au dessin de ces parties hautes » (2010 : 52). L'image xylographique est rarement reproduite en première de couverture. Elle se retrouve davantage dans les pages du journal, sous la forme de vignettes xylographiques et sont insérées dans les colonnes de texte, sous des tailles variées (Danaux 2010 : 53).

l'imprimerie (Danaux 2010 : 52). Ces xylographes sont la majeure partie du temps des graveurs de reproduction⁵⁴ ou d'interprétation, signifiant par là qu'ils ne sont pas les auteurs de l'image qu'ils reproduisent pour un journal (2010 : 53). Il arrive cependant que l'image soit entièrement créée et gravée par le même artiste. C'est le cas notamment de l'illustrateur et graveur sur bois John Henry Walker (1831-1899) qui alterne entre la gravure de reproduction et la création personnelle (2010 : 53). Toutefois, au Canada, les graveurs d'interprétation se font très rares et, tel que le mentionne Karine Rousseau du Musée McCord, Walker est l'un des principaux et uniques exerçant au pays durant cette période⁵⁵ (Musée McCord). À ce sujet, Mary F. Williamson semble du même avis, lorsqu'elle déclare qu'il « relève de l'exploit » pour les éditeurs de journaux de l'époque de dénicher un bon graveur capable de reproduire fidèlement une œuvre (2005 : 405). Outre le manque d'artisans-graveurs qualifiés, il faut ajouter des éléments problématiques, comme les coûts élevés de l'entreprise qui dissuadent un bon nombre d'éditeurs de tenter l'expérience et incitent plusieurs à utiliser des gravures d'origine étrangère (déjà produites) plutôt que de faire appel aux services des artistes locaux (Musée McCord). Ce constat explique que les graveurs canadiens⁵⁶, déjà très rares, ont dès le départ eu de la difficulté à trouver du travail (Musée McCord). Néanmoins, lorsque les moyens le leur permettent, certains éditeurs font appel à des graveurs de réputation⁵⁷, afin de demeurer compétitifs. Car les magazines populaires illustrés qui affluent des États-Unis et d'Europe menacent également la survie du marché local. Conséquemment, les éditeurs canadiens-français mesurent l'importance de l'image pour séduire leur public (Williamson 2005 : 406).

Tout début provoque une fin. Lorsqu'apparaissent les procédés modernes de reproduction de l'image vers 1870, la disparition de l'ère xylographique débute, entraînant conséquemment celle du métier d'artisan-graveur (ou xylographe) (Danaux 2010 : 57). Danaux précise toutefois que « [l]e changement n'est pas immédiat – les procédés de reproduction traditionnelle et photomécanique se côtoient dans l'imprimé pendant plusieurs années – mais il devient inéluctable » (2013B : 6). Pour cause, l'arrivée de ces procédés

⁵⁴ La gravure d'interprétation n'est donc pas une œuvre originale, mais un acte d'imitation. La qualité et la valeur de l'œuvre viennent de l'habileté de l'artisan à reproduire l'image (Danaux 2010 : 53).

⁵⁵ John Henry Walker est l'auteur de plusieurs pages de titre, annonces, caricatures, croquis de bâtiments, portraits, etc. (Williamson 2005 : 407). Il collabore à de nombreux journaux tels que le *Canadian Illustrated News*, *L'Opinion publique* et *Le Monde illustré* (Danaux 2010 : 68).

⁵⁶ D'origine irlandaise, Walker est venu toutefois s'établir au Canada avec sa famille en 1842. Il s'est d'ailleurs formé à la gravure sur bois et sur cuivre au pays (Rousseau : Musée McCord).

⁵⁷ À Montréal, le magazine pour jeunes *Snow Drop* (1850-1853) et le périodique littéraire *The Illustrated Maple Leaf* (1852-1854) se paient les services de John Henry Walker (Williamson 2005 : 406).

modernes est alors rapidement perçue par les artisans-graveurs comme une menace à leur profession (Danaux 2010 : 71). L’auteure le remarque et déclare :

Dès le milieu des années 1880, Montréal perd son *leadership* dans le domaine de la gravure sur bois et la suppression de l’enseignement de la gravure à l’École du Conseil des arts et manufactures⁵⁸ – sans doute faute d’élèves – moins de cinq années après sa création paraît symptomatique de cette nouvelle situation. Le graveur sur bois John Henry Walker, [...] compte parmi les représentants les plus véhéments de la profession, qu’il tente de défendre contre les dangers de la mécanisation (2010 : 68)

Ainsi, les transformations des pratiques de l’imprimerie influencent simultanément le milieu de l’enseignement des arts appliqués à l’industrie. Walker perçoit les changements s’opérant dans le milieu comme une menace à la survie de son métier, puisque les nouvelles technologies demandent aux artistes d’adapter leurs méthodes de travail. Pour de jeunes apprentis en atelier comme Julien, il apparaît plus évident de s’ajuster au changement qui se déroulent dans la presse, mais de vingt ans son aîné, Walker se sent sans doute menacé en raison de son âge, qui l’empêche d’envisager une nouvelle formation. Ainsi, le métier de graveur précède celui de dessinateur et marque une étape importante dans l’histoire des imprimés.

1.2.4 Publications de la maison Desbarats

Au sein de l’univers des grands journaux illustrés montréalais, George-Édouard Desbarats et William Auguste Leggo fils jouent des rôles d’importance. Ces derniers engagent notamment plusieurs dessinateurs au sein de leur équipe journalistique. Dans l’*Album Henri Julien*, publié en 1916, Gonzalve Desaulniers révèle que *L’Opinion publique* est « un premier terrain d’élan » pour le jeune artiste (1916 : 9). Le poète raconte d’ailleurs l’espoir de réussite et la motivation de travailler qui habitent Julien à ses débuts dans la firme *Burland* : « On le retrouve plus tard factotum à l’atelier de typographie et de gravure de Desbarats et Burland. C’était déjà beaucoup de déplacement avec alternatives d’espérances et d’angoisses » (1916 : 9). Un commentaire qui démontre les rêves de carrière que nourrissent les industries Desbarats. Ainsi, il apparaît intéressant de s’interroger sur les rapports respectifs qui s’établissent entre l’apprentissage technique que certains suivent dans ces industries et les emplois qu’ils occupent par la suite au sein des publications qui appartiennent à ces dernières.

⁵⁸ La suppression se fait en 1886 (Danaux 2013 : 20).

Pensons aux cas de Brodeur, Caron, Julien et Labelle. Ces quatre jeunes hommes suivent une formation initiale en lithographie dans une manufacture appartenant à Desbarats et dispensent ultérieurement de l'aide de l'éditeur-imprimeur pour dénicher du travail au sein des journaux qui appartiennent à celui-ci. Brodeur, Julien et Labelle sont engagés notamment dans les ateliers de *L'Opinion publique* et du *Canadian Illustrated News*. Julien et Labelle travaillent de même pour le *Dominion Illustrated* (1888-1893) et Julien, pour le *The Hearthstone* (1870-1872) (Gladu 1970 ; Landry 1983 : 186 ; Karel 1992 : 132, 437). Quant à Caron, il se fait offrir un poste de directeur artistique à la *Desbarats Advertising Agency*, qu'il occupera pendant plus de vingt-cinq ans⁵⁹ (Karel 1992 : 148). Mais à quels critères la sélection de l'éditeur s'étend-elle ? Talent ? Créativité ? Rapidité d'exécution ? Il est difficile de savoir sans preuve à l'appui. Dans tous les cas, à la lueur de ces données, il est aisé de croire que ces jeunes, qui se sont formés auprès de Desbarats dès leur jeune âge, sont restés dans le collimateur du grand éditeur-imprimeur après avoir achevé leur formation. Dorénavant, il est possible d'attribuer à George-Édouard Desbarats, outre le rôle de formateur, celui de mécène.

Pour conclure, nous avons pu constater que la professionnalisation du métier de dessinateur résulte en partie des changements majeurs qui se déroulent au sein de la presse écrite dans la seconde moitié du XIX^e siècle. L'apparition marquée de l'image au sein des journaux, autrefois réservés strictement aux débats politiques, vient entre autres créer une demande plus grande pour les services d'un dessinateur. L'image désormais essentielle, voire vitale, aux communications envahit l'espace rédactionnel et entraîne alors les grands quotidiens à l'emploi d'un ou de plusieurs dessinateurs. Les jeunes apprentis artisans des firmes Desbarats utilisent alors leur formation en atelier comme tremplin à une carrière dans le milieu de la presse. Tous les artistes sélectionnés dans le cadre de ce mémoire sont alors employés, par un ou plusieurs journaux montréalais francophones et/ou anglophones. Au sein de la petite et de la grande presse illustrée, ils alternent ou enchaînent des postes à la pige, des contrats de courte durée et parfois des postes permanents. D'ailleurs, certains d'entre eux y occupent des emplois d'importance, notamment des postes de direction dans le secteur artistique. En 1888⁶⁰, Hugh Graham directeur du *The Montreal Daily Star* engage Julien comme directeur artistique, poste que ce dernier occupe pendant vingt-deux ans, jusqu'à sa mort en 1908. Pour sa part, Brodeur entre à *La Presse* en 1893 et devient directeur artistique à

⁵⁹ Au moins de 1903 à 1931, selon David Karel (1992 : 148).

⁶⁰ La date varie entre 1886, 1887 et 1888 selon les sources. Celle proposée par l'Encyclopédie canadienne a été retenue.

partir de 1903. Quant à Caron, il travaille à *La Presse* entre 1897 et 1908 et y occupera à un moment le même poste que Brodeur (Karel 1992 :132, 148, 425).

1.3 Transformations dans le domaine du marché de la littérature

Dans le dernier tiers du XIX^e siècle, les conditions du marché de la littérature s'améliorent, et ce, en grande partie grâce à la presse écrite qui joue un rôle capital en tant que circuit de diffusion pour les textes littéraires. La production locale est médiatisée sous la forme de romans-feuilletons entre autres dans la presse spécialisée, comprenant les hebdomadaires illustrés, les recueils destinés aux familles, les magazines culturels, les magazines féminins et les revues d'avant-garde⁶¹ (Saint-Jacques et Lemire 2005 : 183). En morcelant les œuvres littéraires chaque semaine, les éditeurs encouragent en quelque sorte les ventes auprès des abonnés. Puis, au début du XX^e siècle, afin de répondre à la demande toujours plus grande en matière de littérature canadienne-française, les textes littéraires circulent désormais également au sein de la presse d'information dans les suppléments hebdomadaires et les chroniques⁶². Outre les feuilletons en circulation dans la presse écrite, la littérature se répand aussi sous la forme d'ouvrage imprimé, que s'occupent de diffuser les librairies et les bibliothèques⁶³. À Montréal, notons la Bibliothèque municipale et la Bibliothèque Saint-Sulpice ainsi que les libraires indépendantes Pony et Déom. Toutefois, la pratique du livre imprimé demeure exceptionnelle, puisqu'à l'époque, les éditeurs littéraires sont rares (Saint-Jacques et Lemire 2005 : 3, 181). En réalité, les domaines de la librairie et de l'édition s'épanouissent partiellement grâce à la présence de dynasties familiales et commerciales implantées dans le secteur de l'imprimerie (Leroux 2005 : 82). Pensons aux maisons Granger Frères (Librairie Granger), Beauchemin, J.B. Rolland & fils, John Lovell & Son ainsi que Desbarats Printing Co pour ne mentionner que les plus connues (2005 : 82).

Outre les changements dans la diffusion de la littérature, des transformations sont visibles dans la présence de l'image, auxquelles les lecteurs ont pris goût. Ces derniers demandent notamment à ce que les romans imprimés, tout comme leurs bons feuilletons dont

⁶¹ Prenons pour exemples les magazines culturels comme *Le Monde illustré*, *Le Samedi* et *La revue canadienne*, les magazines féminins comme *Le coin du feu* (1893-1896) et les revues d'avant-garde comme *L'Écho des jeunes* (Saint-Jacques et Lemire 2005 : 183).

⁶² Les suppléments atteignent jusqu'à 30 pages et deviennent rapidement populaires auprès du public à la fin du XIX^e siècle (Saint-Jacques et Lemire 2005 : 185).

⁶³ La mise en marché des romans s'effectue alors aux côtés des objets de papeterie et de piété, soulignent Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques (2005 : 3 et 181).

ils ont l'habitude de lire un épisode chaque semaine dans les périodiques de la métropole, soient illustrés. Interviennent alors des changements dans le domaine de l'édition littéraire, dont la dernière partie de ce chapitre propose d'interroger l'impact sur le travail des dessinateurs, et d'observer notamment comment la demande grandissante en matière de livres illustrés provoque de nouvelles opportunités de contrats de travail pour les artistes visuels - peintres et dessinateurs confondus. Que ce soit pour des publications individuelles ou collectives, ou encore pour des romans-feuilletons, parmi le corpus que nous avons sélectionnés, presque tous participent à l'illustration littéraire, mais toutefois à des fréquences variées et pour le compte de médias différents (ex. journaux, magazines et almanachs).

1.3.1 Les feuilletons illustrés

Si, dans le dernier tiers du XIX^e siècle, le roman est désormais un genre reconnu, au Canada français, sa pratique demeure encore secondaire⁶⁴, freinée dans sa créativité par la méfiance de l'Église et en compétition constante avec le marché français (Saint-Jacques et Lemire 2005 : 371). Malgré ces conditions peu adéquates à l'essor du roman, les écrivains canadiens-français doivent tout de même répondre à la demande grandissante de la part du public en matière de littérature populaire. Ces derniers utilisent alors le circuit des périodiques comme lieu de diffusion (2005 : 371). Ainsi, dix ans avant l'apparition de l'édition littéraire illustrée, la presse diffuse déjà une littérature populaire sous forme de feuilletons (Martin 2010 : v). Il s'agit d'une alternative moins coûteuse pour les auteurs, étant donné que la production et la publication d'un livre se ferait à leurs propres frais⁶⁵. De ce fait, certains écrivains offrent d'abord leur texte gratuitement, pour une parution sous forme de feuilleton dans la presse (Michon 1999 : 47). Pour l'occasion, il arrive qu'un artiste soit convoqué par l'éditeur ou l'écrivain pour exécuter les illustrations qui accompagnent le texte littéraire. On sollicite entre autres des peintres connus et bien souvent des dessinateurs de presse. Prenons le cas de l'écrivain Pierre-Joseph-Olivier Chauveau. Avant d'être remarqué et acheté pour la somme de 100\$⁶⁶ par Georges-Hippolyte Cherrier (1813-1903), le manuscrit de Chauveau, *Charles Guérin*, est publié en extraits, dans les premiers volumes de l'*Album littéraire et musical de la Revue canadienne* (1846-48) de Louis-Octave Le Tourneux (Saint-Jacques et

⁶⁴ Quelques auteurs réussissent tout de même à publier un roman, voire plusieurs comme Rodolphe Girard (4), Ernest Choquette (3) et Joseph-Alfred Mousseau (3) (Saint-Jacques et Lemire 2005 : 371).

⁶⁵ C'est donc une fois le financement assuré qu'ils peuvent alors faire appel à un imprimeur traditionnel pour l'impression en atelier du roman (Michon 1999 : 47).

⁶⁶ L'œuvre intégrale est alors éditée, de l'initiative de Cherrier, en une série de six fascicules publiés entre 1852 et 1853 (Saint-Jacques et Lemire 1996 : 209).

Lemire 1996 : 210 ; Danaux 2013A : 17). Le lecteur y découvre notamment des petites illustrations réalisées par John Henry Walker (Danaux 2013A : 17). Il en est de même pour le texte *Claude Paysan* d'Ernest Choquette (1862-1941), qui, avant de paraître en roman en 1899, est d'abord publié en feuilletons dans les pages du journal *La Patrie*, entre le 1^{er} juillet et le 4 août de la même année. Au lancement, le quotidien offre en pleine page une illustration du peintre Ozias Leduc, montrant la figure d'un semeur à l'intérieur d'un grand médaillon. Tout autour de ce dernier, Leduc a composé des petits dessins de paysages ruraux et on y voit notamment des champs, une vache, un grand arbre et deux maisonnettes (fig. 13). Pour le livre de Choquette, Leduc est de nouveau l'auteur des illustrations (Danaux 2013A : 34, 37). Mais, les cas de Chauveau et Choquette ne sont pas uniques. Rodolphe Girard fait paraître de février à avril 1900 *Florence La Légende Historique du Canada*, dans le magazine *Le Monde illustré*. Cette fois, le peintre et dessinateur Georges Delfosse est chargé d'illustrer le texte. La même année, grâce à l'aide reçue par le directeur du magazine, Firmin Picard, Girard voit son roman publié en une première édition comprenant mille exemplaires illustrés par Delfosse (Michon 1999 : 47 ; Danaux 2013A : 25). Ces différents exemples laissent entendre que l'on reconnaît déjà le succès généré par la signature de certains artistes.

Mais, il n'y a pas que les peintres qui participent à l'illustration des feuilletons, les dessinateurs de presse aussi. Massicotte en est l'un des meilleurs exemples. Ce dernier illustre une panoplie de textes d'auteurs variés. Pensons aux feuilletons qui paraissent dans *Le Monde illustré*, durant la dernière décennie du XIX^e siècle, tels que *La petite mendicante. Conte de Noël* de Pierre-Joseph Bédard (1869-1905) publié en 1894 ; *Le dernier exploit de l'ours noir. Vie de colon* d'Édouard Cabrette (1867-1947)⁶⁷ et *Le Bison rouge. Une nouvelle historique canadienne* de Firmin Picard publiés tous deux en 1895 ; *Les Aventures de Nicolas Martin* de Régis Roy (1864-1944) et 37-38 de Eugene Moissan (date?) publiés en 1896 ; *Un drame au Labrador* de Dr. Wenceslas-Eugène Dick (1848-1919), *Le prix du sang. Faits et Légende de 1837* de Picard en 1897⁶⁸, etc. Ce sont là quelques exemples parmi un nombre en réalité exorbitant de feuilletons qu'illustre le dessinateur pour le compte du *Monde illustré*, mais ces derniers réussissent tout de même à démontrer que pendant plusieurs années consécutives et à intervalles plus ou moins réguliers, Massicotte se voit attribuer des illustrations littéraires.

⁶⁷ Pseudonyme d'Édouard-Zotique Massicotte, le frère aîné du dessinateur (Rajotte 2005 : 48).

⁶⁸ D'ailleurs, après parution en feuilletons, l'œuvre littéraire d'Eugène Dick est publiée chez les libraires-éditeurs Leprohon & Leprohon à Montréal. Pour le roman, les illustrations de Massicotte sont alors reprises telles quelles du feuilleton. Nos recherches montrent qu'en 1906, Eugène Dick publie la suite d'*Un drame au Labrador*, intitulée *Les pirates du golfe du St-Laurent : roman canadien inédit*, dans les pages de l'*Album universel*. Cependant, les illustrations ne sont pas réalisées par Massicotte cette fois, mais par un certain Henkel. J. J.

Ainsi, il est possible de croire, qu'échelonnés dans le temps, ces contrats assurent un salaire plutôt stable aux dessinateurs contrairement aux contrats à la pige qui les maintiennent dans une précarité. Ce qui expliquerait sans doute pourquoi Massicotte produit, jusqu'à la fin de sa vie, des illustrations littéraires pour le compte de divers médias. Pensons à l'*Almanach Rolland* dans lequel il illustre annuellement les nouvelles littéraires, aux côtés de son confrère Bourgeois d'ailleurs, qui y publie lui-même des œuvres personnelles⁶⁹. De plus, il semble que les dessinateurs qui possèdent un contrat d'exclusivité avec un journal, tels que Bourgeois et Julien, ont toute de même la permission de concevoir des illustrations littéraires pour des médias concurrents, mais hors de leur horaire de travail habituel (Danaux 2013B : 15).

Par ailleurs, Massicotte est loin d'être le seul dessinateur à illustrer des feuilletons. Un grand nombre de ses confrères produisent également des illustrations littéraires. Barré réalise entre autres les images pour le texte *La Bête à grand'queue* d'Honoré Beaugrand dans *Le Monde illustré*, alors que Julien produit de nombreuses illustrations notamment pour les textes de Louis Fréchette dans l'*Almanach du Peuple*, tels que *Tom Caribou* (1898), *Un Murillo. Conte de Noël* (1899), *Le Loup garou* (1900), *Le diable des forges* (1904), *Les lutins, histoire de chantiers* (1905), *La Hère* (1907), etc. Entre 1891 et 1892, Julien réalise également les illustrations pour cinq légendes de Honoré Beaugrand publiées dans *La Patrie : La chasse-galerie, Le loup-garou, La Bête à grand'queue, Le père Louison et Macloune*. Ces dernières sont publiées l'année suivante dans l'*Almanach du Peuple* (Album Julien 1916 : 163-178 ; Guilbault 1980 ; Danaux 2013A : 79, 362). Ce sont là quelques exemples parmi un corpus en réalité très vaste. En regard de ces derniers, la formule du feuilleton apparaît toutefois comme un tremplin de départ pour les auteurs en herbe ainsi qu'un espace alternatif de création pour les artistes visuels. Pour les dessinateurs de presse, ordinairement sollicités pour des illustrations liées davantage aux actualités, il s'agit sans doute d'opportunités de se faire connaître et remarquer. En effet, diffusés de manière souvent hebdomadaire, on peut supposer que les feuilletons leur garantissent une visibilité ainsi qu'une certaine stabilité financière, tel que nous l'avons vu précédemment avec le cas de Massicotte.

⁶⁹ En 1915, Massicotte illustre notamment le texte *Assassin* de Girard.

1.3.2 Les romans et recueils illustrés

Nous l'avons mentionné un peu plus tôt, les graveurs tel le xylographe canadien Walker sont extrêmement rares à l'époque et leur main-d'œuvre est coûteuse, ce qui explique que, pendant plusieurs années, les ouvrages imprimés sont en majorité sans image. Il faut attendre 1853 pour voir apparaître le premier roman canadien-français illustré, *Charles Guérin* de Chauveau (Danaux 2013A : 17). Dans cette première édition de luxe produite par Cherrier, le lecteur découvre notamment des petites vignettes, des lettrines, des culs-de-lampe, des paysages ainsi que des scènes de genre campagnardes réalisées par Walker (2013A : 17). Il faut savoir cependant que cet exemple est un cas d'exception. Stéphanie Danaux précise qu'au Canada français, l'illustration des romans reste de manière générale assez rare avant les années 1880-90, période durant laquelle les techniques de reproduction photomécanique se généralisent (2013A : 17-18). En abaissant les coûts relatifs à l'impression des images, ces procédés d'impressions modernes encouragent le développement de « l'illustration originale » autant dans le domaine de la littérature que dans celui de la presse, précise l'historienne de l'art (2013A : 19, 25). Ces changements majeurs qui se déroulent dans l'univers de l'édition aident alors à la professionnalisation du métier de dessinateur, puisque ces derniers sont parmi les plus sollicités pour illustrer les premiers romans canadiens-français. Avant 1900, quelques manifestations ont donc lieu dans les années 1880-90. En 1886, Julien illustre la réédition du roman de Philippe Aubert de Gaspé père (1786-1871) *Les Anciens Canadiens* (1863) ; en 1896 Brodeur et Julien illustre le roman *Les Bastonnais* de John Lespérance (1835-1891) et en 1897 Massicotte illustre *Un drame au Labrador* de Eugène Vincelas Dick (2013A : 37). Après le tournant du XX^e siècle, les romans illustrés sont plus nombreux et presque que tous les dessinateurs participent cette fois à l'expérience. Barré réalise, notamment avec Julien, *La Chasse-galerie. Légendes canadiennes* d'Honoré Beaugrand en 1900. Bourgeois illustre *Les bontés de Marie* (1921) de Hyacinthe Couture (s.d.) ; *Joyeux propos de Gros-Jean. Petits monologues comiques en prose rimée* (1928) de Régis Roy ; *En guettant les ours. Mémoires d'un médecin des Laurentides* (1930) de Edmond Grignon (1861-1939), *Nos immortels* (1931) de Germain Beaulieu (1870-1944), puis avec Labelle cette fois, il illustre *Quarante ans sur le bout du banc. Souvenirs joyeux d'un juge de paix des Laurentides* (1932) de Grignon. Quant à Brodeur, il illustre *Lake St. Louis* (1893) de D. Girouard, et participe également au recueil de nouvelles *Fémina : le Rêve de Nanine* (1920) de Madeleine (1875-

1943), et au roman canadien *La Métisse* (1923) de Joseph-Marc Lebel⁷⁰ (1881-1955). Pour sa part, Caron illustre entre autres le roman légendaire et mythologique d'Arthur George Doughty (1860-1936), *Sir Lancelot's Return* et *Helen and Aphrodite*, les poèmes *Nugae Canorae* de Charles Lloyd (1775-1839), ainsi que le livre « d'intérêt régional » *Quebec Old and New, Saguenay* de Blodwen Davies (1897-1966) (Karel 1992 : 148). Quant à Latour, il illustre *Louis Hébert, premier colon canadien et sa famille* (1918) de Azarie Couillard Després (1876-1939). Pour sa part, Massicotte illustre *L'œuvre et à l'épreuve* (1914) de Laure Conan⁷¹ (1845-1924) et *Autour du foyer canadien* (1914) de Louis Boncompain (1872-1928) ; *Au régime de l'eau* (1919) de Constant Doyon (1875-1927) et *Au temps de Benoit XV. Billets, chroniques et souvenirs de Rome, Lourdes, Montmartre, etc.* (1923) de Ernest Bilodeau (1881-1956). Savard participe à l'illustration de *Anecdotes canadiennes illustrées* (1928) d'Édouard-Zotique Massicotte, exécute quelques dessins pour le volume *Histoire de Montebello* (1929) de l'abbé Michel Chamberland (1865-1943). Finalement, Vézina participe à *Souvenirs de prison. Première série. La cellule n°14* (1910) de Jules Fournier (1884-1918). Seul Racey et Ryan ne semblent pas avoir participé à l'illustration littéraire (Karel 1992 : 132, 148, 738 ; Danaux 2013A : 347-362).

Par ailleurs, au tournant du XX^e siècle, les publications collectives possèdent une grande popularité auprès du public et encouragent les éditeurs à tenter l'expérience (Danaux 2013A : 26). Plusieurs dessinateurs issus du milieu de la presse sont alors réunis. La majorité d'entre eux se connaissent déjà par le biais du réseau de l'art⁷². Parmi ces projets collectifs, les recueils de poèmes illustrés reçoivent un grand succès. En 1899, le poète Albert Ferland (1872-1943) entreprend la publication de *Femmes rêvées*, qui réunit douze poèmes que le peintre Georges Delfosse est chargé d'illustrer (Danaux 2013A : 22, 26). En 1905, le journaliste Oswald Mayrand (1876-1969) convie les dessinateurs Brodeur, Caron, Ferland, Labelle, Latour et Massicotte, afin d'illustrer son recueil de poèmes intitulé *Fleurettes canadiennes*. Ces derniers y réalisent des illustrations qui vont de la scène de genre au portrait en pied et utilisent des médiums différents tels que le crayon, la plume et le fusain (Danaux 2013A : 26-27). Latour réalise notamment l'illustration pour le sonnet *La Belle Saison*. Sur cette dernière, on y voit le dessin d'une jeune femme, vêtue d'une robe et d'un chapeau à rubans, située derrière un paysage composé d'arbres duquel surgit une maison (fig. 14).

⁷⁰ Pseudonyme de Jean Ferron.

⁷¹ Pseudonyme de Marie-Louise Félicité Angers.

⁷² En effet, que ce soit au sein d'une équipe éditoriale, dans l'une des firmes Desbarats où ils ont reçu leur formation ou encore dans l'une des nombreuses écoles d'art montréalaises où ils ont étudié et enseignent désormais, plusieurs dessinateurs de presse se côtoient quotidiennement.

Par ailleurs, certains écrivains profitent de la réédition de leur ouvrage pour tenter l'expérience de l'illustration. Pensons à la deuxième édition, revue et augmentée, de *Contes vrais*⁷³ (1899) de Pamphile Lemay publiée en 1907 aux éditions Beauchemin, dans laquelle douze artistes sont cette fois convoqués. Parmi eux figurent les dessinateurs les plus connus du public : Barré, Brodeur, Delfosse, Julien, Labelle, Lagacé, Lamarche, Latour, Massicotte et Paradis⁷⁴ (Danaux 2013A : 27). Massicotte aurait d'ailleurs été sollicité pour une première de couverture qui n'aurait finalement pas été utilisée dans la version finale du recueil⁷⁵ (Demers 2005 : 178). Sur cette dernière figurait initialement une scène montrant un vieil homme, figure du conteur assis sur une chaise, racontant des histoires à un public composé de familles (fig. 15). Par ailleurs, chaque artiste se voit attribuer un conte, voire deux ou trois pour certains, dont il réalise l'entièreté des illustrations et notamment une vignette en tête du chapitre. Chacun utilise la technique de son choix : lavis, fusain ou plume (Danaux 2013A : 29). Barré réalise les contes « Le Jeune Acrobate » et « Mariette Conte de Noël » ; Julien « Le loup-garou » ; Labelle « La dernière nuit du Père Rasoy » ; Lamarche « Les Marionnettes » ; Latour « Le coup de fourche de Jacques Ledur », Massicotte « Maison hantée », Paradis « Un rêve ou Voyage autour d'une bibliothèque », etc. Parmi les illustrations se retrouvent plusieurs scènes de genre et scènes d'action. Dans « La dernière nuit du Père Rasoy », Labelle représente notamment le moment où le jeune fiancé de Séraphine, Edmond Beaulac du Grand-Brûlé, tombe amoureux de la petite-fille du père Rasoy, Zulma Laron. Cette femme promise à une grande richesse et « [d]'une beauté du diable » est dessinée à son arrivée de Fall River, au moment où souriante et vêtue d'une robe et d'un chapeau à plumes, cette dernière descend d'une calèche et rencontre Beaulac (fig. 16).

Par ailleurs, plusieurs illustrateurs participent aux recueils de contes régionalistes publiés suite au concours littéraire de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal. Brodeur et Massicotte illustrent notamment *La Corvée* (1917) gagnant du 2^e concours⁷⁶ et le collectif *Fleurs de lys* (1918) finaliste de l'année suivante⁷⁷. Brodeur, Latour, Massicotte et Savard

⁷³ En 1899, dans la première édition du recueil de Lemay, le peintre et illustrateur Frederick Simpson Coburn (1871-1960) réalise l'intégralité des images.

⁷⁴ Les peintres Charles Huot (1855-1930), Jean-Baptiste Lagacé (1868-1946) et Ozias Leduc (1864-1955) y sont aussi engagés.

⁷⁵ L'édition critique des *Contes vrais* de Pamphile Lemay, éditée en 2005 par les Presses de l'Université de Montréal et dirigée par Jeanne Demers et Lise Maisonneuve, reprend l'intégralité des illustrations grâce au réencrage des plaques de zinc (Bibliothèque Nouveau Monde, PUM).

⁷⁶ Le 1^{er} concours a lieu en 1916. Le gagnant est *La croix de chemin* qu'illustre Jean-Baptiste Lagacé. Le dessinateur participe également au 2^e concours avec Brodeur et Massicotte.

⁷⁷ Delfosse Charles Gill, Lagacé et al. participent aussi à l'illustration.

participent avec d'autres artistes⁷⁸ *Au pays de l'érable* (1919), vainqueur cette fois du 4^e concours (Danaux 2013A : 350, 351). Saint-Jacques et Lemire précisent que ces ouvrages connaissent une grande diffusion grâce au « circuit des prix de fin d'année » dans les établissements scolaires (2005: 206).

Outre les recueils de contes, certains des premiers romans illustrés canadiens-français entraînent également la collaboration de plusieurs artistes, dont *Marie Calumet* (1904) de Rodolphe Girard (Danaux 2013A : 30). Deux tirages ont lieu : le premier est un tirage de luxe de 26 exemplaires conçus spécialement pour des collectionneurs, alors que le second comprend 1000 exemplaires. Jacques Michon, spécialiste de l'histoire de l'édition littéraire au Québec, raconte : « Le jeune romancier ne ménage rien pour faire de ce livre un succès » (1999 : 47). D'ailleurs, Girard organise aussi la commande de nombreuses publicités, dont des annonces dans le quotidien *La Presse* ainsi que des affiches et des cartes postales. Le roman devient un succès (1999 : 47). Avec les exemples vus précédemment, il est possible de croire que l'illustration fait partie intégrante des stratégies de l'auteur pour séduire ses lecteurs et augmenter ses ventes. Dans l'édition de 1904, les dessinateurs Bourgeois, Brodeur, Caron, Delfosse, Labelle, Lamarche, Latour, Massicotte, Savard y sont engagés. Lamarche et Massicotte réalisent notamment des portraits en pied du personnage de *Marie Calumet*, alors que d'autres comme Latour et Labelle se voient attribuer des scènes de genre. L'illustration de Lamarche, qui occupe la couverture du roman, montre une Marie Calumet replète, vêtue d'une robe et d'une cape à motifs ainsi que d'un chapeau semi-capeline à rubans. Cette dernière porte sous son bras un parapluie et regarde le lecteur d'un regard fixe (fig. 17).

Ainsi, comme le remarque Danaux, l'illustration littéraire à laquelle participent de nombreux dessinateurs s'avère sans doute un travail plus valorisant que leur engagement au sein de la presse écrite, puisque d'une part le livre est un objet matériel de valeur monétaire et intellectuelle pour l'époque, et d'autre part, que ce dernier possède un caractère de pérennité, contrairement au journal qui ne demeure pas dans le temps (2013B : 8, 19). Toutefois, tout comme le dessin de presse, l'illustration littéraire permet peu de liberté artistique. Danaux précise : « La production des illustrateurs, subordonnée au message de l'écrit, obéit globalement aux mêmes contraintes dans le livre et le journal. Les mises en scène restent littérales et anecdotiques, car la fonction du dessin est avant tout informative et pédagogique »

⁷⁸ Notamment Delfosse, Leduc et Lagacé.

(2013A : 306). Néanmoins, l'historienne de l'art dévoile que les illustrateurs apportent deux éléments essentiels aux livres illustrés. D'une part, ils introduisent l'usage de la vignette in-texte et d'autre part, celui de l'Art nouveau (2013A : 307).

À la lumière de ces différents éléments, nous pouvons affirmer que le circuit des journaux et des magazines permet, d'une part, le développement de la littérature canadienne-française entre autres à travers le genre du feuilleton, et d'autre part, qu'il engendre la promotion des artistes visuels. Lorsque Claude Martin affirme à propos de la presse écrite et de la littérature que ces dernières permettent l'arrivée de nouveaux métiers tels que « auteur à succès » et « journaliste professionnel », nous sommes enclins de penser que parmi ces nouvelles professions figure également celle d'illustrateur « à succès » (2010 : vi). D'ailleurs, il n'est pas à exclure que ces relations serrées qui se tissent entre les artistes du milieu de la presse écrite et ceux de l'édition permettaient non seulement de créer des opportunités de collaborations artistiques, mais aussi d'encourager parallèlement l'essor de l'illustration et la professionnalisation du métier de dessinateur.

Ce premier chapitre nous a conduit à explorer l'impact des transformations survenues dans la seconde moitié du XIX^e siècle au Canada français, dans trois secteurs de la société ; celui de l'éducation, des communications et de l'édition. Au premier abord, plusieurs éléments soulevés paraissaient déborder du cadre de notre analyse, pour s'avérer être finalement intimement liés à notre problématique. Il a été démontré notamment que les divers changements apparus dans l'univers de l'enseignement, de la presse écrite et du marché de la littérature ont eu des répercussions directes sur l'émergence et la professionnalisation du métier de dessinateur. À notre avis, il fallait d'abord explorer le contexte plus large de la société canadienne-française avant d'entrer dans le cœur de notre sujet, sans quoi nous aurions omis de prendre en compte des éléments essentiels périphériques à notre analyse. Des phénomènes majeurs qui ont permis somme toute la professionnalisation progressive du métier de dessinateur.

À notre avis, l'analyse des sphères de l'éducation, des communications et de l'édition était essentielle pour mieux comprendre l'émergence et la professionnalisation du métier de dessinateur de presse. D'abord, l'apparition d'un réseau d'enseignement spécialisé permettant aux futures générations de travailleurs de recevoir une formation technique en industrie. Des jeunes, orientés très tôt vers divers métiers entourant les arts appliqués à l'industrie, débutent

ainsi leur vie professionnelle, tout en ayant la possibilité d'améliorer en parallèle leurs savoirs et leurs techniques artistiques, lorsqu'un réseau d'écoles d'art est mis à leur disposition. Après s'être forgés une première expérience dans les firmes appartenant à Desbarats, et à avoir terminé diverses formations artistiques, nombreux parmi eux sont finalement récompensés d'un emploi dans les journaux appartenant au notoire éditeur-imprimeur. Enrichis de ces formations nombreuses et diverses, ces jeunes travailleurs s'engagent alors dans la voie du dessin de presse. À eux se joint, deux décennies plus tard, une nouvelle génération de jeunes ambitieux désireux de faire carrière dans le domaine des arts. Envisageant pour la plupart une carrière de peintre, ces créateurs suivent finalement les conditions du marché du travail et se réorientent eux aussi dans les arts graphiques. Autant de chemins empruntés menant ceux-ci à une carrière similaire de dessinateur de presse au sein de la presse écrite. Il n'y pas de doute, le passage d'une presse partisane à une presse d'information, en parallèle à l'arrivée des améliorations techniques dans le domaine de l'imprimerie, influence ces jeunes à se diriger dans un domaine florissant des arts graphiques. La naissance d'une culture de l'image dans les médias augmentant notamment la demande pour ces professionnels du dessin. Sans parler de la sphère de l'édition littéraire qui croissant au Canada français à la fin du XIX^e siècle, entraînant la naissance d'une littérature canadienne-française illustrée à laquelle les dessinateurs de presse sont amenés à participer, que ce soit sous leur forme embryonnaire de feuilleton ou leur forme livresque finale. L'importation des œuvres littéraires remplacée par une production locale sollicite désormais le travail des artistes visuels locaux, autant de changements qui participent à la professionnalisation du métier de dessinateur. Ainsi l'analyse du secteur de la presse écrite et du milieu littéraire se prêtait à l'étude du statut de l'image et de son apparition dans les imprimés.

CHAPITRE 2

La production artistique des dessinateurs de presse montréalais

« La presse fait la chronique des hommes et de la société. Plus que les autres institutions sociales, elle marque les jours et donne une dimension culturelle au temps » (De Bonville 1988 : 62).

Dans ce deuxième chapitre, nous proposons d'interroger le statut des dessinateurs de presse montréalais, en abordant la nature complexe de leurs productions artistiques. Les pages qui suivent se consacrent à l'étude de plusieurs œuvres graphiques, en portant notre intérêt entre autres sur les différents types d'illustrations qu'ils ont produits pour les médias montréalais, ainsi que sur les événements qui ont eu une influence directe sur cette production. Parmi eux, notons les changements qui s'opèrent dans le champ de la presse écrite, à la fin du XIX^e siècle. Il sera question de ce moment charnière de l'histoire de la presse écrite, durant lequel une transition survient entre les journaux d'opinion et d'information entre 1884 et 1914, provoquant des changements majeurs dans le rôle et le contenu des médias. Nous verrons que, désormais, le journalisme moderne n'est plus strictement à caractère politique et partisan, mais qu'il comporte aussi une facette de divertissement. Qu'il soit conservateur, libéral ou indépendant, de langue française ou anglaise, l'enjeu des grands quotidiens est tout autre. Les dessinateurs de presse sont dorénavant au service de l'actualité et du plaisir visuel. Ils se déplacent d'un périodique à l'autre pour répondre aux nouveaux besoins du journal moderne.

En seconde partie, nous portons notre attention sur le contexte sociopolitique particulier qui sévit au Canada français depuis la Confédération (1867). La formation d'un gouvernement, dont les dirigeants sont composés d'une élite civique et cléricale qui unit la religion et le politique dans l'objectif de fournir un encadrement organisationnel à la nation (Vigneault 2002 : 29-34). Dans ce second volet, nous tenterons de démontrer notamment que l'idéologie dite conservatrice et basée sur un discours clérico-nationaliste qu'instaure le nouveau régime influence en partie la production graphique des dessinateurs. Nous verrons qu'en travaillant pour les différents médias, une partie de leur travail journalistique se met également au service de la tradition. Ainsi, nous nous pencherons sur le rôle que les dessinateurs jouent alors dans la circulation des idées que tentent de promouvoir les représentants du terroir.

2.1 Au service de l'actualité

Au tournant du XX^e siècle, la presse illustrée joue un rôle d'importance dans le rapprochement entre la culture savante et la culture populaire (Lacroix 2005 : 55). Les journaux d'information et de divertissement, qui étaient d'abord destinés à un lectorat en majorité urbain et alphabétisé, s'ouvrent désormais à un public plus large. Tout en poursuivant les objectifs qu'ils s'étaient fixés au départ, les quotidiens vivent une rivalité, pour gagner les faveurs d'un tout nouvel auditoire, qui comprend désormais la classe populaire et ouvrière urbaine (De Bonville 1988 : 220 ; Richard 2006 : 30). Sans compter les publics des régions, que les journaux tentent de gagner en s'étendant hors de la métropole. Jean De Bonville résume ainsi la situation : « Les journaux se livrent [désormais] à une concurrence féroce pour la conquête des lecteurs et les éditeurs s'efforcent d'accaparer la part la plus grande du marché » (De Bonville 1988 :). Dans l'arène médiatique de la métropole montréalaise, les grands titres qui dominent le combat sont le *Montreal Daily Star* (1869), *La Patrie* (1879) et *la Presse* (1884). Pour l'historien des communications, les années 1880 marquent le déclin de la presse d'opinion (1988 : 220). Désormais, les éditeurs dirigent le contenu de leur publication du côté des faits divers, des nouvelles locales, des correspondances, du sport, des feuilletons littéraires et de l'illustration (De Bonville 1988 : 227-228). Puis, avec l'objectif d'atteindre des ventes toujours plus importantes et de répondre aux intérêts de leur nouveau lectorat, hétérogène, les propriétaires de ces journaux d'information recourent à la diversification des sujets et des thèmes abordés dans leurs pages. Notons entre autres l'ajout de rubriques, telles que des sections consacrées à la mode et à la cuisine, un coin enfant, des pages féminines, un courrier du cœur, des chroniques ouvrières, etc. De plus, dans le but de toucher également la curiosité des lecteurs et de provoquer des ventes, les journaux multiplient les nouvelles à sensation, les faits divers, l'image-choc et les gros titres (De Bonville 1988 : 223-230 ; Richard 2006 : 30). Sans oublier que, à partir de la première décennie du XX^e siècle, la couleur⁷⁹ apparaît plus fréquemment dans les pages des quotidiens, puisque tous les éditeurs en mesurent désormais le pouvoir séducteur. Vers 1904, son emploi devient notamment ponctuel dans les pages des journaux *La Presse* et *La Patrie* (Landry 1983 : 87). Quant à la bande dessinée, le genre fait son apparition également vers 1904 et s'installe définitivement dans les journaux au cours des années suivantes (Richard 2006 : 30). À travers cette compétition, chaque périodique trouve sa recette gagnante. *Le*

⁷⁹ Avant 1900, des publications publient toutefois des illustrations en couleurs, tel que le journal *Le Canard* (Cambron 2010).

Montreal Daily Star mise entre autres sur l'illustration d'actualité et la caricature, alors que les journaux comme *La Patrie* et *La Presse* intègrent des nouveautés telles que les pages sportives, les chroniques humoristiques et les suppléments illustrés du samedi (De Bonville 1988: 85). Autant d'initiatives qui tentent de répondre aux exigences et aux attentes de ce nouveau public populaire, qui réclame du divertissement et un plaisir visuel.

2.1.1 Le nouveau visage du journalisme

Ces changements majeurs qui surviennent dans le contenu rédactionnel du journal sont rendus possibles, à la fin du XIX^e siècle, par l'intervention d'une génération d'éditeurs qui introduisent de nouvelles méthodes journalistiques. Alors qu'au début du siècle, la majorité d'entre eux utilisaient le journalisme comme tremplin en politique, à la fin du siècle, les éditeurs se consacrent désormais davantage au journalisme (Distad 2005 : 314). À ce sujet, l'auteur Merrill Distad précise :

Sous leur direction, l'invective politique cède la place à un journalisme « nouveau », c'est-à-dire populaire, centré sur l'actualité intérieure et étrangère, l'article d'intérêt humain et le compte rendu, souvent sensationnaliste, des crimes et catastrophes, le tout pour augmenter le tirage et séduire les annonceurs (2005 : 314).

Entre 1884 et 1914, dans l'intention de maximiser l'attractivité des périodiques, des transformations majeures sont imposées au journal dans sa forme et son contenu. Distad mentionne entre autres que, sous l'initiative d'un homme comme Trefflé Berthiaume, les photogravures et les similigravures prennent notamment de plus en plus de place au sein de *La Presse* (2005 : 314). Le journal à grand tirage est désormais une entreprise, qui se rentabilise grâce à d'importants revenus financiers provenant en majeure partie des annonces publicitaires. Sa diffusion ainsi que son lectorat s'élargissent de plus en plus (Richard 2006 : 30 ; Couvrette 2012). Les équipes journalistiques, autrefois composées de quelques dizaines de créateurs⁸⁰, deviennent de véritables ruches à l'intérieur desquelles chacun est engagé dans une tâche spécialisée. Par exemple, en 1884, le journal *La Presse* est composé manuellement d'une équipe de 33 employés⁸¹, puis en 1896, de 130 employés (Leroux 2005 : 81). Pour répondre aux nouveaux besoins en matière d'images, des changements majeurs se produisent également sur le plan des équipes de dessinateurs de presse. De manière générale, avant le

⁸⁰ Au tout début du XIX^e siècle, il s'agissait majoritairement de l'intervention d'une seule personne voire de deux ou trois.

⁸¹ En 1884, 18 ouvriers y impriment le journal (typographes et apprentis) et 15 typographes s'occupent de l'atelier des travaux de ville (Leroux 2005 : 81).

XX^e siècle, les équipes journalistiques comptaient quelques postes et ces derniers étaient rarement permanents, bien que des cas très rares existaient, comme ceux de Julien engagé par Hugh Graham du *Star* en 1888 et de Brodeur embauché à *La Presse*, par Trefflé Berthiaume, en 1891. Toutefois, durant la première décennie du XX^e siècle, les journaux à grand tirage n'ont plus le choix, ils doivent se pourvoir d'une équipe complète d'illustrateurs pour subvenir aux besoins en matière d'illustrations (De Bonville 1988 : 223). À *La Presse*, aux cours des années, plusieurs confrères de Brodeur le rejoignent, dont Bourgeois, Caron, Labelle, Latour et Savard⁸². En moins de dix ans, le nombre d'illustrateurs travaillant au grand quotidien triple, provoquant la création d'un poste de directeur artistique, lequel est offert en 1903 à Brodeur⁸³ (Leroux 2005 : 81). Le 3 septembre 1910, des photographies publiées par *La Presse*, pour commémorer leur 25^e anniversaire de fondation, montrent notamment les locaux où se déroule le travail des dessinateurs. Il s'agit d'une grande pièce fenêtrée, aux murs entièrement ornés de tableaux et de sculptures, où s'alignent d'un côté une rangée de cinq bureaux et de l'autre des tables à dessin. Des lampes suspendues éclairent chaque espace personnel de travail et, ici et là, des chevalets sont disposés pour le besoin des artistes. Les dessinateurs se partagent ainsi un unique espace (fig. 18).

Dans ce chapitre, notre intérêt se porte sur ces mutations qui se déroulent au sein de la presse écrite à la fin du XIX^e siècle et qui transforment radicalement le contenu du journal, étant donné que ces dernières provoquent conséquemment des modifications sur la production artistique des dessinateurs de presse. Dans les pages qui suivent, nous verrons qu'au sein de ces grandes machines médiatiques que deviennent les quotidiens au début du XX^e siècle, les dessinateurs sont désormais des professionnels. Qu'ils soient caricaturistes, bédésistes ou uniquement illustrateurs, ils doivent faire preuve d'ardeur au travail, de rapidité d'exécution et de compétence, sans parler qu'ils doivent posséder un talent artistique multidisciplinaire, car la nature des images qu'ils doivent produire s'est élargie et se diversifie sans cesse (Richard 2006 : 89). Bien que les demandes en matière d'illustration peuvent changer d'un journal à l'autre, de manière générale, l'artiste doit savoir dessiner les faits de l'actualité, dont les reportages politiques, sportifs ou mondains, ainsi que des portraits historiques et politiques. Par ailleurs, les demandes s'étendent également à des dessins d'ornementations comme des lettrines, des titres, des cadres décoratifs ainsi qu'à des vignettes et des annonces publicitaires

⁸² Stéphanie Danaux précise: « *La Patrie* travaille avec Bourgeois de 1903 à 1905, avec Paradis de 1904 à 1913 et avec Latour de 1898 à 1911. Celui-ci rejoint ensuite, jusqu'à son décès en 1946, le journal *La Presse*, qui collabore successivement avec Brodeur de 1891 à 1908, avec Caron de 1897 à 1908, avec Bourgeois de 1905 à 1957 et avec Savard de 1903 à 1932 » (Danaux 2013B : 14).

⁸³ À son départ, Georges Latour le remplace.

de tout genre. De plus, bien que chaque dessinateur développe un domaine particulier des arts graphiques dans lequel il se sent plus apte à travailler, il doit demeurer en tout temps capable de remplacer ses confrères (Richard 2006 : 89). Il doit être en mesure de répondre, au besoin, à une variété de commandes : vues topographiques, cartes (cartographie), planches éducatives représentant par exemple des animaux ou des végétaux, architectures (dessins de bâtiments et immeubles publics), vues urbaines, etc. Nous avons découvert des exemples très originaux de ce type de commandes, telle que cette planche éducative bilingue réalisée en 1911 par Massicotte pour le compte de la Librairie Beauchemin (fig. 19). Sous chaque petit dessin, une inscription bilingue facilite l'apprentissage de l'anglais chez les enfants. Nous avons également découvert une première de couverture réalisée par Brodeur pour le journal *La Patrie* montrant les différents types d'oiseaux printaniers (fig. 20), puis d'autres exécutées cette fois pour *La Presse* illustrant différents types d'automobiles, de bateaux, de phares, etc. À ce sujet, De Bonville précise que « [l]es changements techniques du début du siècle fournissent une matière abondante au divertissement scientifique [...] » (1988 : 230). Sans oublier le fait qu'un journal comme *La Presse* se veut être également un instrument d'éducation populaire (De Bonville 1988 : 230). Ces quelques exemples démontrent ainsi les fonctions multiples auxquels doivent répondre les dessinateurs de presse.

2.1.2 L'actualité illustrée sous toutes ses formes

À la fin du XIX^e siècle, la pratique journalistique des dessinateurs de presse montréalais participe à la vie culturelle de la métropole. Au service de l'actualité, l'un des mandats premiers des artistes du crayon est celui d'illustrer les reportages, les faits divers, les événements d'importances ainsi que les nouvelles politiques et étrangères. L'illustration d'actualité surgit dans les quotidiens vers 1888 et De Bonville précise que : « Le public manifeste un tel engouement pour les nouvelles de toute nature qu'à partir de 1890 aucun journal ne peut connaître le succès sans leur ouvrir toutes grandes ses colonnes » (1988 : 222-223). La plupart du temps, les artistes sont rémunérés à la pièce et exécutent ces commandes pour les grands quotidiens (1988 : 223). Ces dernières consistent en un travail graphique de type chronique visuelle, dont le contenu a pour objectif premier d'informer les lecteurs des moments forts d'une actualité. Il arrive également que les éditeurs demandent à leurs artistes de rapporter des faits parfois anodins, tels qu'une tempête de neige ou une journée de déménagement. Comme ces commandes comportent naturellement une facette commerciale, qui limite les possibilités créatives de l'artiste, bien souvent les images créées par les

dessinateurs de presse échappent aux règles qui régissent le monde de l'art. Toutefois, même si la beauté esthétique ne figure pas parmi les critères essentiels de ces commandes, cela n'empêche pas certains de faire preuve d'originalité. Il y a notamment une grande différence entre les deux représentations exécutées par Brodeur sur le thème du déménagement. Celle publiée en première de couverture pour *La Presse* (fig. 21) ressemble à une bande dessinée et fait preuve d'humour et d'imagination, alors que celle publiée dans l'*Album universel* se rapproche de l'idée d'un cliché photographique⁸⁴ (fig. 22). Cet écart entre l'image d'actualité qui se veut sobre et l'image d'actualité qui se veut originale ou humoristique revient à de nombreuses reprises dans l'œuvre de certains dessinateurs de presse. Par exemple, Brodeur réalise fréquemment des pages d'actualité où les faits divers les plus anodins sont présentés de façon cocasse, telle que la couverture de *La Presse* du 12 janvier 1907. Intitulée « Dans les rues de Montréal. Comment on tombe », cette dernière présente au citoyen de la métropole, les diverses manières dont il lui est possible de tomber : « avec élégance », « en idiot », « pour la joie de la galerie », « en gentleman », « en famille », etc. (fig. 23). Ainsi, il arrive parfois que les dessinateurs usent d'humour pour composer une page d'actualité originale.

Après avoir mené de plus amples observations dans les quotidiens montréalais, nous remarquons que l'imagination de l'artiste est inévitablement sollicitée lorsque le dessinateur n'a pas assisté à l'évènement qu'il doit représenter. Cela arrive d'ailleurs fréquemment, car l'actualité est fraîchement rapportée de manière quotidienne par les reporters et bien souvent, les dessinateurs en adaptent uniquement le récit. Pour composer son image, l'artiste se réfère lorsque possible⁸⁵ à ces derniers, en prenant appui sur leurs témoignages écrits, visuels ou la plupart du temps sur leurs renseignements reçus par téléphone (De Bonville 1988 : 225). En intervenant, pour compenser leur manque de connaissance de la scène réelle, les artistes donnent parfois lieu à une sorte d'actualité romancée, qui prend la forme d'un récit illustré. D'ailleurs, Bernard Genest remarque cette caractéristique dans les dessins d'actualité de Massicotte : « En les regardant, on a nettement l'impression que le dessinateur n'a assisté ou participé à aucun des évènements qu'il décrit, et que son interprétation de l'actualité est fantaisiste » (1979 : 28, 30). Par ailleurs, dans le cas d'évènements se déroulant à l'international, les journaux tendent à obtenir des photographies ou des illustrations déjà produites et publiées dans les journaux étrangers. Il arrive toutefois que les dessinateurs de

⁸⁴ Julien réalise également une illustration sur le thème du déménagement qui se rapproche de l'idée d'un cliché photographique et ne recourt pas aux surcharges décoratives. Voir : Henri Julien, « Déménagement – Remove », *L'Opinion publique*, 18 mai 1876 vol. 7, no 20, p. 229.

⁸⁵ D'ailleurs, il arrive parfois qu'aucun reporter n'assiste à l'évènement, comme dans les cas d'un meurtre.

presse composent une image, lorsque notamment les sources sont manquantes. Dans ce cas, l'artiste utilise ces mêmes sources étrangères pour composer son œuvre. Prenons la couverture réalisée par Caron en 1902 annonçant aux lecteurs de l'*Album universel* la venue au Canada du prince Chwafa Maha Vajiradudh⁸⁶ (fig. 24). Le fils aîné du roi de Siam est alors en visite au pays pour étudier nos institutions politiques (L'*Album universel* 1902 : 532). L'illustration publiée le 4 octobre, au lendemain du départ du prince de l'Amérique, montre un imposant portrait en pied de l'homme. Assis sur son trône, vêtu de ses plus beaux habits royaux, Chwafa Maha Vajiradudh s'affiche frontalement aux lecteurs. En feuillant la publication, on découvre que Caron compose son œuvre en s'inspirant directement d'une photographie du prince, présente dans le même numéro deux pages plus loin (fig. 25). De manière générale, lorsqu'il est question d'un portrait, la photographie est utilisée au détriment du dessin, puisque le genre appelle à la fidélité du modèle (De Bonville 1988 : 225). Néanmoins, cet exemple démontre qu'il arrive que le dessinateur réalise ce dernier, sans doute pour le plaisir visuel des lecteurs canadiens. Voyons maintenant, dans les pages qui suivent, les différentes manières employées par les dessinateurs de presse pour composer leurs illustrations sur l'actualité locale.

2.1.3 Les types de procédés de représentation de l'actualité

La manière dont les dessinateurs de presse montréalais représentent les faits divers et les nouvelles locales varie très peu d'un artiste à l'autre. Dans l'ensemble, ils reprennent les mêmes procédés de représentation. Parmi eux, il y a la méthode classique où l'artiste réserve une page entière ou une demi-page à l'événement présenté qui se résume essentiellement à une seule image. Elle comprend un moment significatif, dont la plupart du temps le dessinateur fait ressortir les éléments tragiques ou émouvants afin de soulever une émotion chez le lecteur. Cette méthode peu originale est utilisée davantage pour les illustrations dans les pages intérieures du journal. Outre cette façon assez traditionnelle de rapporter l'actualité, les dessinateurs utilisent abondamment la méthode du babillard ou de « la bande dessinée dite en trompe-l'œil » comme les nomme David Karel. Dans ce cas, deux nouvelles possibilités se présentent à eux : soit ils sélectionnent plusieurs faits divers, en attribuant pour chacun d'eux un espace de composition individuel, soit ils divisent les diverses actions d'un même fait d'actualité sur une seule page. Ce dernier choix leur permet de présenter un événement sur la

⁸⁶ Chwafa Maha Vajiradudh est l'orthographe officielle, l'*Album universel* fait erreur sur l'orthographe est l'écrit Chowfa Maha Vagivarudh (L'*Album universel*, 4 octobre 1902, vol. 19, no 23, p. 532).

durée, en différentes étapes. L'artiste organise ainsi son espace compositionnel en une sorte de bande dessinée, où les différents dessins ont pour tâche de se répondre, de se faire écho. Pensons à la couverture de Brodeur illustrant la révolte des forçats de Saint-Vincent de Paul pour *Le Monde illustré* du Samedi 8 mai 1886 (fig. 26). Trois dessins montrent précisément le moment où les forçats accolés au mur de la cours sont frappés par les gardiens ; l'un d'entre eux présente notamment une vue de loin. Dans tous les cas, le babillard en trompe-l'œil se découpe en plusieurs espaces délimités la plupart du temps par un trait noir, à l'intérieur desquelles les scènes s'insèrent. Ces espaces individuels de composition prennent très souvent la forme d'une bulle ou d'une case rectangulaire ou carrée. Dans le genre de l'actualité en babillard traditionnelle, nos recherches montrent que les dessinateurs Brodeur, Massicotte et Julien, pour ne nommer qu'eux, sont prolifiques. Pensons entre autres à la série *Principaux incidents de la semaine* que réalise Massicotte pour *Le Monde illustré*. Pendant plusieurs semaines à l'automne 1894, le dessinateur s'improvise chroniqueur visuel et compose tour à tour des *Croquis de la semaine*, *Échos de la semaine* et *Croquis Bi-mensuels* (fig. 27-29). Pour élaborer ces actualités illustrées, Massicotte prend appui notamment sur le style des couvertures *Les événements de la semaine* que réalisait déjà Brodeur des années auparavant, pour le compte du même magazine illustré⁸⁷ : des pages principales où tournoie une multitude de petites cases, rappelant l'idée d'une affiche publicitaire ou d'un placard, à l'intérieur desquelles l'artiste déploie des nouvelles locales qui se sont déroulées dans la semaine. D'ailleurs, Julien exécute une série très similaire dans les années 1880, pour le compte du journal *L'Opinion publique* intitulée également *Les incidents de la semaine* ou *Les événements de la semaine* (fig. 30-31). Avec un style plus personnel que ses confrères, ce dernier compose des pages d'actualité. Il lui arrive à de nombreuses reprises de remplir la page de petites illustrations très détaillées. On y voit alors des nouvelles de la semaine dispersées dans tout l'espace de la page et dans ce tourbillon de dessins figurent surtout des portraits, des personnages en pied, des scènes de genre et des croquis inachevés. Julien investit dans la plupart de ces personnages une action, offrant du dynamisme à ses comptes-rendus des faits locaux (fig. 31-32).

Ces méthodes que nous venons d'observer demeurent traditionnelles et encouragent de ce fait certains dessinateurs à improviser d'autres façons de faire plus originales. Ainsi, quelques-uns ne manquent pas d'user de leur petite liberté créative pour donner lieu à des

⁸⁷ Lorsque *Le Monde illustré* devient l'*Album universel*, Brodeur continue d'exécuter des pages en babillard pour son éditeur.

compositions inédites. Pensons aux couvertures des concours hippiques de l'Aréna, que réalisent avec une grande finesse le dessinateur Caron, pour *La Presse* (fig. 33) et Latour pour *La Patrie* (fig. 34). Dans sa première page en babillard du samedi 27 avril 1907, Caron fait preuve d'une originalité, d'une élégance et d'un équilibre visuel remarquables, en utilisant les cordes d'un harnais et d'un fouet équestres pour délimiter les espaces de composition. Un autre dessin publié dans l'*Album universel* laisse soupçonner qu'il s'agit sans doute d'un long travail d'élaboration nécessitant l'exécution de plusieurs croquis et peut-être d'observation sur le terrain (fig. 35). La composition montre plusieurs petits dessins d'une cavalière et de sa monture notamment différentes figures équestres ainsi que des portraits de ces derniers.

Pour sa part, Latour choisit de séquencer son espace de composition en diagonale, plutôt que d'utiliser des cercles et des cases, pour sa couverture du samedi 13 mai 1905. Cette ligne de délimitation en biais rappelle alors l'angle des pattes des chevaux en course présentés en frontalité sur la couverture, offrant ainsi un effet de mouvement à la composition. À travers ces choix esthétiques, Caron et Latour font preuve d'un travail visuel réfléchi et d'une certaine liberté créative.

2.1.4 Les thèmes de l'actualité

« *Get the news, get all the news, and nothing but the news.* » [Charles Dana]
(De Bonville 1988 : 222).

Dans les pages qui suivent, il est question d'observer les différents sujets d'actualité qu'illustrent quotidiennement nos dessinateurs de presse montréalais. Nous avons regroupé ces faits divers sous des thèmes généraux, tels que les crimes et catastrophes, les événements commémoratifs, les événements récréatifs et sportifs, les portraits, la publicité et les chroniques de divertissement, etc. À tour de rôle, nous explorons chacune de ces sections, afin d'établir un profil plus juste de la production de ces artistes du crayon, et de présenter l'abondance, la diversité et la richesse de cette production graphique laissée trop longtemps dans l'ombre de l'histoire de l'art au Québec. Bien entendu, les œuvres sélectionnées ne constituent qu'une infime partie de ce large corpus. Nous tenterons néanmoins d'en offrir un aperçu, représentatif de leur implication au sein de la presse écrite montréalaise.

2.1.5 Les crimes et catastrophes

Le thème général des crimes et catastrophes est commun à la presse écrite et réunit des faits divers, tels que les naufrages, les noyades, les incendies, les vols, les attaques d'animaux, les meurtres, les accidents de carrioles, les fusillades, etc. Comme nous l'avons vu précédemment, depuis que la grande presse a remplacé les journaux d'opinion, les éditeurs utilisent plus que jamais le sensationnalisme pour attirer les lecteurs (Godin 2010 : 128). Si les journalistes ne se privent pas d'abuser des détails sordides pour attiser la curiosité des lecteurs, les dessinateurs doivent eux aussi y faire appel. Ainsi, il arrive que les images qu'ils fournissent se mettent au service de ce nouveau besoin de sensations fortes. Pensons à l'illustration de la tragédie de la manufacture de coton, réalisée par Massicotte pour *Le Monde illustré* du 16 mars 1895 (fig. 36), évènement qui s'était déroulé un mois plus tôt dans la ville de Valleyfield. L'artiste choisit alors de représenter le moment ultime où le voleur, nommé Shortis, tire un coup de feu sur un employé de la manufacture. Massicotte emprunte alors une stratégie esthétique, dont il fait usage fréquemment dans sa production de théâtres illustrés et d'illustrations littéraires : l'ensemble de sa composition possède un côté romanesque et théâtral, et les personnages sont figés, comme suspendus dans le temps. Aux pages suivantes, pour ajouter du sensationnisme, le magazine offre un supplément avec quinze photographies notamment de l'assassin, des victimes tuées dans l'attaque et des lieux de la tragédie. Toutes les stratégies sont bonnes pour piquer la curiosité des lecteurs. Les photographies sont ainsi présentées en double page et accompagnées de cinq dessins supplémentaires, sans doute réalisés par Massicotte. Parmi eux, le lecteur découvre entre autres l'arrestation de Shortis le rapport de l'enquête préliminaire devant le magistrat et l'enquête du coroner (*Le Monde illustré*, 16 mars 1895, vol. 11, no 567, p. 546-547). D'ailleurs, nos recherches montrent que, de manière générale, les croquis de procès-verbaux et d'audiences judiciaires font partie intégrante des commandes auxquelles doivent répondre les dessinateurs de presse. Brodeur et Savard ont été amenés à en réaliser notamment pour *La Patrie*. Pensons au double portrait de Savard illustrant « L'affaire Gaynor-Greene » du 8 février 1905 (fig. 37) ou encore à celui de Brodeur présentant l'accusée Virginie Gobeil, « coupable d'homicide », le 23 novembre 1903. *L'Album Julien* offre également plusieurs exemples de reportages à la Cour de Police et à la Cour Supérieure de Montréal, réalisés sur le vif par Julien (fig. 38).

Par ailleurs, le sensationnalisme prend des formes diverses. Brodeur illustre notamment un quadruple meurtre infantile, en novembre 1897, pour *Le Monde illustré*. La

scène intitulée « Les victimes sur leur lit funèbre » présente le portrait des quatre cadavres (fig. 39). Toutefois, aucune description supplémentaire sordide et détaillée n'accompagne le dessin de Brodeur, car le sensationnalisme ne fait pas l'unanimité chez les propriétaires de journaux. Firmin Picard, alors directeur du magazine, est de ceux qui dénoncent cette méthode journalistique douteuse. Dans un court article, accompagnant l'illustration de Brodeur, il affirme :

[...] C'est une besogne infâme, d'une barbarie abjecte, que celle de jeter à tous les vents, dans toutes les imaginations, les récits de meurtres, de suicides, de toutes les turpides physiques et morales d'êtres dépravés et pourris [...] Il n'y a pas d'excuse, aucune excuse à cette honte inique de notre siècle : s'il est quelqu'un qui abrutit notre peuple, qui va le faire tourner en peuple de barbares féroces et suant le sang, c'est bien celui qui édifie sa fortune sur ces chairs pantelantes ! [...] Nous n'avons rien d'autre à dire en jetant les yeux sur le groupe effrayant des quatre enfants tués, la semaine dernière, à Rawdon (*Le Monde illustré* 20 novembre 1897 : 470).

Firmin Picard va plus loin : à son avis, ce sont des « artisans de la perversité » qui cherchent à « récolter de l'argent sur les cadavres » et ce sont ceux qui donnent des détails sur les crimes qui sont « les seuls, les vrais coupables », responsables d'inciter de futurs criminels à passer à l'action (*Le Monde illustré* 20 novembre 1897 : 470). Des paroles qui en disent long sur cette facette macabre du travail des journalistes, mais également des dessinateurs de presse.

Pour terminer, parmi les autres faits d'actualité que doivent rapporter en images les dessinateurs de presse figurent aussi les catastrophes. Les thèmes les plus communs sont les accidents de la route, les grèves, les noyades ainsi que les catastrophes dites naturelles, comme les incendies et les inondations. Prenons pour exemple le déraillement de train survenu dans le village de Saint-Polycarpe en août 1899, dont Brodeur réalise un dessin pour *Le Monde illustré* (fig. 40)⁸⁸. Le dessinateur propose au lecteur du magazine une scène dans laquelle les secours viennent retirer de dessous les débris du wagon renversé le cadavre du chauffeur encore prisonnier des décombres. L'action et le sensationnalisme sont ici des éléments importants de la composition. Dans le même numéro, Brodeur réalise une seconde image de l'accident, offrant cette fois une vue panoramique sur l'arrière du train (fig. 41). L'accent est d'ailleurs mis sur les rails à l'endroit exact où le dysfonctionnement des wagons a provoqué la catastrophe, mais l'action n'y est plus. De Bonville précise : « Dans les années 1890, on accompagne les reportages sur les accidents de chemin de fer et sur les incendies en

⁸⁸ Massicotte réalise également une illustration représentant un accident de train : « Le terrible accident de la rue Ste Élizabeth » dans la semaine illustrée du *Monde illustré* du 23 juin 1900, vol. 17, no 842, p. 121.

particulier de croquis qui rehaussent de beaucoup l'intérêt du journal et favorisent sa lisibilité » (1988 : 225). D'ailleurs, afin de rendre compte de ces événements, diverses méthodes et stratégies sont utilisées par les dessinateurs. Prenons pour exemple le dessin de l'incendie des scieries Mona, qui s'était déroulé en août 1895, réalisé par Massicotte pour *Le Monde illustré* (fig. 42)⁸⁹. Dans le but de permettre une lecture efficace de l'information, le dessinateur préserve les éléments primordiaux : la moitié de l'image est réservée à la représentation du Canal Lachine, permettant l'identification rapide des lieux par le lecteur. Au loin, au-dessus de la scierie en flamme, un tourbillon volumineux de fumée s'élève. Sans doute pour offrir un grain de sensationnalisme, Massicotte enrobe ainsi le petit bâtiment d'un gigantesque manteau de flammes, laissant à peine poindre une partie de son architecture, soit une cheminée. L'artiste miniaturise ainsi la scierie ainsi que les personnages, accentuant l'effet de grandeur des flammes et amplifiant l'idée du désastre. Ce même procédé est utilisé par Caron, dans son illustration en souvenir d'une conflagration pour *L'Album universel* du 28 mars 1903. Dans l'image centrale, un navire est noyé au travers de la fumée provoquée par l'incendie. Seules ses deux cheminées apparaissent dans la tempête (fig. 43).

Les incidents mineurs de tous genres, tels qu'une journée de brouillard ou une journée de tempête, font également partie du lot des faits divers qui entrent dans la catégorie des catastrophes⁹⁰. Dans un pays comme le Canada, les tempêtes de neige figurent sans surprise dans la liste des illustrations les plus représentées. Ces effets les plus anodins de Mère Nature ont été maintes fois dessinés, entre autres par Brodeur, Latour, Paradis et Savard (fig. 44-48). La plupart de leurs illustrations montrent les désagréments de l'hiver comme le froid, les vents, les sols gelés, les tramways stoppés et les bateaux prisonniers des glaces.

2.1.6 Les événements commémoratifs

Lorsque la presse canadienne choisit de souligner ou de mettre en promotion un événement d'importance, elle fait également appel aux dessinateurs de presse. Pensons entre autres au Congrès Eucharistique International de Montréal, dont l'historienne Dominique Marquis souligne l'importance dans l'ouvrage *Chroniques de la vie culturelle à Montréal, De la belle époque à la crise*. C'est la toute première fois que le congrès se déroule en Amérique

⁸⁹ Massicotte réalise également l'illustration « Incendie de la maison Laporte & Martin » pour *Le Monde illustré* du 5 mai 1894, vol.11, no 522, p.5.

⁹⁰ Brodeur réalise une page couverture sur le thème du brouillard pour le journal *La Presse* du Samedi 21 décembre 1907, vol. 24, no 43.

du Nord et les élites politico-cléricales canadiennes-françaises en mesurent l'importance cruciale (Marquis 2015 : 101). Marquis raconte que Mgr. Paul Bruchési, archevêque de Montréal, alloue notamment cent mille dollars à l'organisation de l'évènement, car « [l']entreprise est colossale [et] rien ne doit être négligé » (2015 : 101). De ce fait, quelques jours avant l'ouverture du congrès, qui débute officiellement le mardi 6 septembre 1910 au soir, les journaux en font déjà la promotion. Pendant une semaine, les différents périodiques de la métropole ainsi que ceux de la ville de Québec et des régions en relatent les détails et informent les lecteurs des activités disponibles (2015 : 106-108). Aux premiers rangs des chroniqueurs visuels, le dessinateur Latour réalise notamment la Une de *La Patrie* du 3 septembre (fig. 49), en présentant en avant-première des portraits des représentants les plus notoires de la Sainte Église. Au centre de la composition figurent une croix de procession et, de part en part de l'objet liturgique, des photographies miniaturisées de l'église Notre-Dame et de la cathédrale de Montréal. Dans cette composition, Latour agence les différentes illustrations dans un cadre décoratif richement garni de fioritures. Quelques jours plus tard, au lendemain de l'ouverture du congrès, l'évènement fait la une des grands quotidiens, occupant l'espace rédactionnel au détriment des actualités nationales et internationales (2015 : 106). Savard est alors l'auteur de la première page du journal *La Presse* du 7 septembre (fig. 50). Il produit une gravure de la bénédiction du Saint-Sacrement (2015 : 106). Pour leur part, Brodeur et Latour, dessinateurs pour *La Patrie*, alternent les Unes, du 7 au 9 septembre⁹¹. Un travail de collaboration et de relais semble ainsi s'établir entre ces collègues, qui ont pour mission d'illustrer les moments clés du congrès. Pour ce faire, Brodeur et Latour se rendent sans doute sur le terrain et réalisent des croquis. En grande partie, ils présentent des scènes de genre, montrant le déroulement des différentes activités. Ces derniers nous permettent d'imaginer une pratique qui s'étend hors des locaux de la presse écrite et du confort de l'atelier, et ce, à des horaires non habituels. On peut donc supposer que, tout comme les chroniqueurs de presse, il arrive que certains dessinateurs remplissent aussi un rôle de *reporter*.

⁹¹ Brodeur occupe la première page du 7 septembre avec son dessin intitulé « Ouverture du Congrès Eucharistique à la Cathédrale », tandis qu'un dessin de Latour figure dans le même numéro à la page huit. Ce dernier est intitulé « Bienvenue au Cardinal – Legat ... » (*La Patrie*, 7 septembre 1910, vol. 32, no 165, p. 1 et 8). Le 8 septembre, la situation est identique, mais avec de nouveaux dessins. Puis, le 9, Brodeur et Latour partagent la Une.

2.1.7 Les portraits

Au tournant du XX^e siècle, le portrait vit un grand essor dans la presse illustrée canadienne-française. L'historienne de l'art Ery Contogouris précise que les gens sont en réalité intéressés et curieux de découvrir le visage des grands personnages qui animent leur histoire, mais également les célébrités du monde du spectacle ainsi que de la politique. Certains clients achètent notamment un journal, puisqu'à la Une de celui-ci, il peuvent découvrir une caricature ou un portrait d'une personnalité connue. Le rôle de la presse semble alors celui de vendre ces célébrités auprès des publics, par le biais de l'image⁹² (Contogouris 2018). Par ailleurs, David Karel explique que, grâce aux nouvelles technologies de l'imprimerie, les coûts reliés à l'impression d'une image sont réduits et sa reproduction dans des formats variés et des techniques artistiques de tous genres⁹³ devient plus aisée (2005 : 174-175). La presse écrite diffuse alors à l'excès des portraits :

Le portrait fait tache d'huile dans la littérature périodique. On multiplie à outrance l'image de hauts fonctionnaires, élus, chefs d'États, commerçants, personnages historiques, visiteurs de marque, célébrités, aïeux et grands disparus. Chacun a désormais droit à son effigie, souvent pas plus grande qu'un timbre-poste (Karel 2005 : 175).

En tenant compte de ce qui précède, le genre du portrait figure en tête de liste des commandes graphiques qu'exécutent les dessinateurs pour le compte des périodiques montréalais. Que ce soit des portraits de personnages illustres, issus des domaines politiques, artistiques et culturels, ou encore des portraits de personnages fictifs empruntés aux mondes de la caricature et de la bande dessinée, le genre occupe une place importante dans ce secteur. Comme l'ont souligné Esther Trépanier et Véronique Borboën, au début du XX^e siècle, les portraits dessinés demeurent populaires, bien que la photographie circule plus fréquemment. Ensemble, les deux formes se partagent l'espace rédactionnel (2012 : 84).

Parmi les personnes représentées dans la presse figurent entre autres les personnalités du monde des spectacles tels que les artistes de la musique et du théâtre. *Le Passe-Temps* fait notamment circuler à grande échelle en première de couverture des portraits en buste de certains membres de la troupe de l'Opéra-Français de Montréal. Pour réaliser ces derniers, nos recherches montrent que le directeur de la revue sollicite majoritairement les services de

⁹² Une pratique qui existerait depuis la fin du XVIII^e en Europe (Contogouris 2018).

⁹³ Grâce à la photogravure, il est possible de réduire désormais à un « gabarit commun » les images (Karel 2005 : 174).

Barré, Brodeur, Massicotte⁹⁴ et Savard. Il s'agit sans doute de commandes prestigieuses, puisque les portraits se retrouvent régulièrement en première page. Dans le numéro du 7 septembre 1895, Massicotte réalise notamment le portrait du directeur de l'institution, Arthur Durieeu⁹⁵, puis, le 20 septembre suivant, celui de Mme Perrier, deuxième Dugazon⁹⁶ de la troupe musicale (fig. 51). Le portrait de la chanteuse d'opéra est grandiloquent. L'artiste l'a dessinée en buste, de face, vêtue d'une robe dont la coupole en éventail semble l'envelopper comme une queue de paon ou une auréole. De plus, Massicotte chapeaute cette dernière d'un immense ruban. Pour sa part, Brodeur réalise, le 19 octobre 1895, le portrait d'Alice Clery, première Dugazon de la troupe (fig. 52). Cette fois, le portrait en buste de la jeune cantatrice parisienne, orienté de trois quarts, est positionné dans un grand médaillon orné de fioritures et du motif des masques du théâtre antiques, ainsi que d'une harpe posée sur une partition de musique. Le portrait de Brodeur est beaucoup plus sobre que celui réalisé par Massicotte et laisse supposer que les illustrateurs souhaitaient sans doute respecter la personnalité des chanteuses, voire de leurs personnages joués. En 1897, c'est au tour de Savard de se charger de la presque totalité des portraits en couverture du *Passe-Temps*.

2.1.8 La publicité

À la fin du XIX^e siècle, l'industrie de la publicité vit un essor important. À ce sujet, Jean De Bonville en souligne quelques facteurs : « [...] des modifications dans le mode de mise en marché d'un grand nombre de marchandises et la multiplication des marques de commerce vont de pair avec la naissance et l'essor des premières agences de publicité canadiennes » (1988 : 317). L'historien en communications précise que l'objectif de départ de ces agences demeure la négociation des prix d'achat des espaces publicitaires disponibles dans les journaux pour les annonceurs ainsi que la gestion du budget de ces derniers. Toutefois, quelques années plus tard, ces firmes diversifient leurs services et se réorientent vers la conception de publicités (1988 : 317). Elles mettent notamment au point diverses techniques de vente et de persuasion pour le bonheur de ses clients. Par ailleurs, De Bonville énumère les principales tâches de ces agences : prendre connaissance du produit, définir les clients potentiels, sélectionner les médias les plus efficaces pour la diffusion, etc. Rapidement, ces dernières s'orientent vers l'une ou l'autre de ces fonctions. Certaines firmes se

⁹⁴ Massicotte, qui travaille au *Passe-Temps*, de 1895 à 1910, est l'un des dessinateurs attitrés aux portraits.

⁹⁵ Voir l'illustration : « Arthur Durieeu. Directeur de l'Opéra Français de Montréal » (*Le Passe-Temps*, 7 septembre 1895, vol. 1, no 15, p. 227). Le nom est orthographié avec deux « ee ».

⁹⁶ Dugazon est le nom donné au rôle de l'Ingénue ou de l'Amoureuse dans les opéras comiques.

spécialisent uniquement dans la composition des publicités et engagent alors des artistes pour produire leurs annonces (1988 : 317). Parmi ces spécialistes auxquels font appel les agences de publicité figurent sans nul doute les dessinateurs de presse. Une des tâches de ces derniers est notamment d'orner les annonces de petites illustrations désormais très populaires auprès des marchands et des industriels. En 1903, Caron devient notamment dessinateur en chef de la *Desbarats Advertising Agency* qui avait vu le jour en 1892. Il y travaille d'ailleurs pendant plus de vingt-cinq ans (Karel 1992 : 148 ; Danaux 2013B : 18).

Ainsi, la demande croissante pour les annonces publicitaires illustrées provoque conséquemment un essor de la production d'illustrations commerciales chez les artistes. Lorsqu'ils en ont les moyens, certains marchands et hommes d'affaires vont jusqu'à engager leurs propres dessinateurs personnels pour réaliser une panoplie de publicités (De Bonville 1988 : 317). C'est le cas notamment de la compagnie Compagnie d'Auvents des marchands Limitée qui engage au début du siècle le dessinateur Massicotte. Entre 1906 et 1909, l'artiste invente notamment une série complète de publicités humoristiques pour le compte de la compagnie spécialisée en produits de plein air (Karel 2005 : 90-107). En 1909, certaines d'entre elles paraissent hebdomadairement dans *La Patrie* et Massicotte fait preuve d'une grande créativité, en dessinant des caricatures de figures célèbres aux corps miniaturisés, dont celles de Lomer Gouin, Olivar Asselin, Henri Bourassa et Wilfrid Laurier (fig. 53). D'autres annonces présentent également des personnages folkloriques, tels que des lutins, des monstres ou encore l'illustre Jean-Baptiste Ladébauche, dont il sera question un peu plus loin dans ce chapitre. Tour à tour, ces différents personnages apparaissent aux lecteurs de *La Patrie*, pour faire la promotion des auvents de camping (Karel 2005 : 90-107). Massicotte use ainsi de l'humour et de la bonhomie pour rendre ses réclames attrayantes et originales.

Outre l'humour, les dessinateurs de presse font appel également très souvent à l'esthétique Art nouveau, afin d'embellir leurs compositions publicitaires. Pour la mise en valeur d'un produit, ils réfèrent notamment aux éléments décoratifs et symboliques de ce mouvement, comme en témoigne la publicité réalisée par Massicotte pour le compte de la Maison L. J. Rivet, fabricant et vendeur de pianos de la rue Notre-Dame (fig. 54). Parue dans le numéro du 15 février 1902 du *Passe-Temps*, cette dernière occupe une page entière. Au haut de l'annonce, une cithare, une trompette et une partition musicale apparaissent derrière un long ruban déplié, dans lequel le titre a été inséré, rappelant le thème musical de la publicité : « Pages musicales "Passe-Temps". Pour le salon ». La composition présente une

femme élégamment vêtue d'une grande robe satinée. Assise, les jambes croisées et l'air pensif, elle apparaît au lecteur en frontalité, appuyée sur le rebord d'un piano. Il n'y a pas de doute, le portrait féminin dessiné pour la publicité s'inspire de la *Gibson Girl* de Charles Dana Gibson (1867-1944), dessinateur américain qu'affectionne grandement Massicotte (Karel 2005 : 69). Le dessinateur emprunte non seulement au style graphique de Gibson, mais également à la physionomie du personnage (fig. 55). D'ailleurs, ce n'est pas la première fois que le dessinateur canadien emprunte les traits de cette femme fraîche et désinvolte créée par Gibson⁹⁷. Pour des illustrations comme sa bannière « Notes Mondaines », réalisée pour la revue *Le Passe-Temps*, Massicotte s'en inspire sans aucune gêne (fig. 56). Dans la publicité de la Maison L. J. Rivet, la femme de Massicotte tient dans sa main une grande affiche sur laquelle s'inscrit le message publicitaire et occupe la majeure partie de la composition. Massicotte semble d'ailleurs accorder plus d'importance à cette silhouette féminine qu'à l'objet de la vente lui-même, le piano. L'instrument de musique est dessiné de biais et en plongée. Ce dernier devient en quelque sorte accessoire à l'exercice même du dessin. Quant à la femme, par son pouvoir séducteur, elle envoûte et attire l'attention du lecteur. À ce sujet, Pierre Landry précise que dans l'Art nouveau : « [l]e message publicitaire s'y exprime soit par voie de symbole, soit par la représentation du produit annoncé ou de sa mise en situation » (1983 : 38). Dans le cas de la composition de Massicotte, la mise en situation semble avoir été l'option choisie : la femme est le cœur de la composition et met en scène le produit. Dans le coin inférieur gauche apparaît finalement la signature de l'artiste. À ce sujet, les annonces publicitaires possèdent un statut ambigu en regard des arts graphiques, car elles demeurent anonymes la majeure partie du temps⁹⁸. Il arrive néanmoins qu'un artiste signe sa publicité, généralement lorsque la composition semble plus élaborée, comme cela est le cas pour la réclame de Massicotte. Est-ce là le signe de sa part d'un désir de reconnaissance du public pour une œuvre de caractère commercial, mais qui demeure également artistique à ses yeux ? David Karel, qui remarque l'habitude fréquente chez Massicotte de signer une publicité, propose qu'il s'agisse tour à tour d'une « griffe » ou d'une « marque de commerce » sur les images, dont l'artiste souhaite la « paternité » (Karel 2005 : 140). Il ajoute : « Sa présence sur la page imprimée donne au produit de consommation [...] une valeur ajoutée, une garantie de qualité » (2005 : 140).

⁹⁷ L'historien de l'art David Karel avait déjà noté l'emprunt du dessinateur canadien au style de son confrère américain. Il avait notamment déjà souligné la ressemblance entre certains portraits de Massicotte et le travail de Gibson, entre 1895 et 1905. Cette période correspond précisément à l'apogée de la carrière du dessinateur américain.

⁹⁸ Des cas d'exception existent toutefois. Massicotte est de ceux-là. Il signe fréquemment ses publicités.

Par ailleurs, si nous tentons de comprendre les raisons qui motivent les dessinateurs à se tourner vers le dessin publicitaire, la première qui nous vienne est inévitablement la question financière. Un commentaire laissé par Gonzalve Desaulniers dans l'album posthume de Julien confirme cette idée : « La réclame à dessins artistiques est aujourd'hui une source de revenus considérables pour les artistes les plus scrupuleux de leur dignité [...]. Malheureusement, les meilleurs d'entre nos artistes descendaient à une telle compromission » (1916 : 9). Au Canada français, des commentaires similaires sont laissés par les artistes et les critiques de l'époque et permettent de constater que la publicité se situe au dernier échelon de l'échelle des arts graphiques, elle-même au bas de l'échelle des arts visuels⁹⁹. Ainsi, outre la pratique qui est payante, le dessin publicitaire n'apporte en réalité qu'un maigre prestige aux dessinateurs.

⁹⁹ Toutefois, en Europe, les œuvres publicitaires de certains artistes ne possèdent pas le même statut, telles que les affiches d'Alfons Mucha qui sont très appréciées.

2.2 Au service du divertissement

Au tournant du XX^e siècle, tel que vu précédemment, les grands quotidiens développent une panoplie de nouvelles rubriques et sections à thèmes, dans l'objectif de séduire leur nouveau public désormais en majorité populaire et ouvrier. Aux sections principales, des journaux s'ajoutent notamment des pages de recettes de cuisine, de conseils mode, d'astuces ménagères et une section entière dédiée aux divertissements de tous genres, tels que des charades, des histoires drôles, des devinettes, de la caricature et des bandes dessinées. Dans les pages qui suivent, nous observerons la participation des dessinateurs à quelques-unes d'entre elles.

2.2.1 Les événements récréatifs et sportifs

Au même titre que les événements commémoratifs, les artistes doivent ainsi rendre compte des activités culturelles qui se déroulent dans la métropole montréalaise tels que les reportages et chroniques de spectacles. Massicote réalise, à cet effet, des croquis des prestations du Parc Sohmer, l'un des lieux d'amusement de la métropole les plus connus à l'époque (fig. 57-58) (Karel 2005 : 60). Certains montrent des spectacles de gymnastique, d'autres de musique, ou encore de danse asiatique (fig. 74). Par ailleurs, les dessinateurs doivent également illustrer diverses activités telles que les pièces de théâtre, les opéras, les bals, les réceptions mondaines, les excursions et autres amusements de plein air. En tête de liste figurent de nombreuses illustrations montrant des activités de plaisance hivernales et estivales. Caron réalise entre autres de grandes doubles pages pour *Le Monde illustré* et, par la suite, pour l'*Album universel*, montrant des scènes canadiennes d'amusements. Il représente entre autres des activités comme le patin sur glace, la raquette et les excursions de traineau (fig. 59-60). Mais, Caron n'est pas le seul à exceller dans le domaine : pensons à la scène de baignade et de plaisance sur le bord de la mer réalisée par Julien pour *L'Opinion publique* (fig. 61), ainsi qu'aux innombrables pages couvertures de Brodeur et Latour exécutées pour *La Presse*, intitulées tour à tour « Plaisirs d'hiver », « Les Hivers... », « Scènes d'hiver », donnant à voir des activités hivernales telles que le patin sur glace, la luge, les batailles de boules de neige, le ski de fond, la glissade ou encore le traineau (fig. 62-63). Sans parler de la couverture de Massicotte, « Montréal en hiver », réalisée pour *Le Monde illustré* du 30 mars 1895 et décorée de scènes hivernales dont l'une qui montre la moisson de la glace sur le

fleuve Saint-Laurent. Un thème que reprend d'ailleurs Latour pour la Une de *La Presse* du 2 avril 1932, soit plusieurs années après.

Par ailleurs, la catégorie des événements récréatifs comporte de même les activités sportives, comme les matchs de crosse, les sorties des clubs, les courses, les concours, les exploits et les entraînements sportifs. Les dessinateurs Brodeur et Latour sont parmi les plus prolifiques dans ce domaine. Ils ont entre autres légué à l'histoire des arts graphiques un riche corpus de dessins exécutés pour *La Presse*, que l'on repense notamment aux couvertures de Brodeur, illustrant une panoplie de sports et d'activités physiques, comme le baseball, la gymnastique, des combats de lutte gréco-romaine, des matchs de crosse et des scènes de natation professionnelle (fig. 64). Pour composer ses pages, Brodeur utilise la méthode du babillard ou de la bande dessinée dite en trompe-l'œil que nous avons vue précédemment (p.74). Il organise ses compositions avec des espaces qu'il emboîte ou superpose et dont il alterne les formes tantôt circulaires tantôt rectangulaires. Il charge son espace compositionnel de nombreux dessins et utilise des ornements pour embellir leur organisation, telles que des volutes entourant les grands titres. Par ailleurs, parmi toutes les activités sportives que représentent les dessinateurs de presse, les amusements de plein air l'hiver semblent revenir le plus souvent et notamment les concours et excursions de raquettes sur le Mont-Royal, une pratique populaire à l'époque. Brodeur en réalise notamment plusieurs illustrations, dont une en double page du *Monde illustré* et une autre en couverture de *La Presse* en 1908 (fig. 65-66). Massicotte en réalise également une, pour la couverture du *Passe-Temps* du 25 janvier 1908. Cette dernière se veut humoristique et porte le titre suivant : « Le mieux attaché n'est pas celui qu'on pense » (fig. 67). L'illustration montre un homme agenouillé devant une femme, lançant les raquettes de cette dernière et accompagne le court poème de 4 vers suivants : « Femme au teint de fleur de pêcher / Espoir des pâmoisons futures / Heureux celui qui peut toucher / Les lacets noirs de tes chaussures » (*Le Passe-Temps*, 25 janvier 1908, vol.13, no 335).

Quant à Latour, nous retenons ses séries de dessins publiées entre 1928 et 1932 dans le *Magazine illustré*¹⁰⁰, un supplément illustré et encarté que *La Presse* publie tous les samedis (Rivest 2018). Pour le compte de cette section spéciale du quotidien, Latour colore des photographies représentant les acteurs les plus notoires du monde du sport. Plus que toutes les

¹⁰⁰ Aussi appelé la *Revue illustrée*.

autres, les photographies coloriées des membres des équipes de baseball et de hockey sont prisées des lecteurs (fig. 68-69) (Rivest 2018). Elles sont présentées dans un cadre doré sous lequel figure une courte notice biographique. Par ailleurs, outre ces illustrations, durant sa carrière à *La Presse*, Latour couvre une panoplie de sports comme le golf, la boxe, la voile, la natation et les courses hippiques (Rivest 2018). Il en réalise entre autres des rotogravures en couleurs, comme cette couverture du 26 janvier 1929 représentant une jeune skieuse alpine (fig. 70). Selon la légende du journal, il s'agirait d'un tableau reprenant un dessin que l'artiste aurait « croqué sur le vif, un dimanche après-midi, au flanc du Mont-Royal ». Il aurait été intéressant de savoir si cette pratique artistique extérieure et hivernale avait bel et bien lieu chez les dessinateurs de presse, mais le manque de preuve à l'appui nous oblige à mettre de côté les recherches.

Par ailleurs, selon le journaliste Albert Laberge, Bourgeois aurait également participé aux chroniques sportives du journal *La Presse*, notamment en illustrant les comptes rendus des parties de hockey pendant quelques années. Selon les dires de Laberge : « Il mettait dans ses dessins une imagination, une fantaisie qui comblaient d'aise les fervents de sport. Très souvent, les illustrations étaient plus intéressantes que la joute elle-même. Elles faisaient fureur parmi les lecteurs des pages sportives » (1938 : 63).

2.2.2 Les théâtres illustrés

Nos recherches montrent qu'en France, à la fin du XIX^e siècle, plusieurs publications spécialisées se consacrent à la vie théâtrale et relatent en image des pièces à l'affiche. À Paris et dans les années 1890, notons entre autres *Le Théâtre illustré : revue des succès lyriques et dramatiques* (1891-1899) de Marcel Simon, *Théâtre* (1898-1914) de Michel Manzi, ainsi que les théâtres illustrés publiés par *Le Monde illustré* parisien (1857-1938) (fig. 71). Grâce à la circulation de nombreuses revues en Amérique, il est possible de croire que cette pratique journalistique ait inspiré des éditeurs au Canada français, puisque sensiblement à la même époque, à Montréal, les théâtres illustrés¹⁰¹ deviennent une pratique journalistique courante dans les journaux et les magazines spécialisés. Saint-Jacques et Lemire proposent également

¹⁰¹ Il s'agit d'un croquis réalisé de manière instantanée durant une pièce de théâtre ou un dessin composé après coup à partir de ce même croquis. La plupart du temps, les théâtres illustrés sont composés en trois épisodes, qui une fois réunis produisent l'effet d'une bande dessinée. Dans ce genre d'illustration, le dessinateur tente de rendre compte essentiellement des personnages, de leurs caractéristiques ou de leurs personnalités, grâce aux rendus des costumes, de la gestuelle et de la physionomie des acteurs (Karel 2005 : 50).

que les membres de l'École littéraire¹⁰², pour plusieurs impliqués dans des cercles dramatiques, ont peut-être joués un rôle dans l'importation de cette pratique au Canada français (2005 : 134).

Par ailleurs, l'un de ces magazines spécialisés, *Le Passe-Temps*, paraît à Montréal le 2 février 1895, sous l'initiative de l'imprimeur Joseph-Émilio-Sibert Bélair (1865-1933). Passionné de musique, Bélair oriente le contenu de sa publication sur la vie culturelle montréalaise, et parmi les sujets de prédilection auxquels se consacre la revue figurent notamment les arts et le théâtre¹⁰³. Malgré ses moyens financiers limités, Bélair offre à ses lecteurs un nombre important d'illustrations et engage donc plusieurs artistes du crayon pour les exécuter (*Le Passe-Temps*, BAnQ numérique). Nous l'avons plus tôt, plusieurs dessinateurs y réalisent notamment des portraits des membres de la troupe musicale de l'Opéra-Français de Montréal. Outre ces portraits, la revue publie donc des théâtres illustrés en couverture. Parmi les dessinateurs montréalais qui exécutent fréquemment ces derniers figurent en tête de liste Barré et Massicotte. Pour le numéro du 7 décembre 1895, Barré réalise notamment pour la couverture une scène de *Roméo et Juliette* représentée au Théâtre-Français et interprétée par l'Opéra de Gounod (fig. 72). Dans sa composition, Barré sélectionne une des scènes finales, épisode tragique où les amants se disent adieu sur l'escalier du tombeau. Un an plus tard, le 15 février 1896, Barré réalise cette fois une illustration en hommage à l'opéra d'Ambroise Thomas, *Mignon*, joué encore une fois au Théâtre-Français (fig. 73). L'illustration soutient un court article, en hommage posthume au réputé musicien que l'on nomme « le doyen des compositeurs français » (*Passe-Temps*, 7 décembre 1895). Quant à Massicotte, il s'occupe à son tour de la section théâtre illustré du magazine, quelques années après Barré. À partir de 1899, le dessinateur réalise une multitude de « croquis instantanés » des pièces présentées dans les différentes salles montréalaises, dont

¹⁰² Les jeunes avant-gardistes que l'on nomme "Les Décadents" forment rapidement un groupe actif, qui contribuera, en 1895, à la fondation de l'École littéraire de Montréal (Couture et Rajotte 2000).

¹⁰³ *Le Passe-Temps* subit une interruption de 1935 à 1944, et cesse d'être publié en décembre 1949. La revue est bi-mensuelle de 1895 à 1924, puis mensuelle de 1924 à 1949. En 1910, elle est tirée à 2500 exemplaires et dix ans plus tard, en 1920, à 10 000. La revue qui possède un contenu davantage familial est distribuée principalement au Canada et aux États-Unis pour un lectorat qui sera, au fil du temps, surtout féminin. Les sujets auxquels se consacre la revue sont la littérature, la musique, le théâtre, la mode et le sport, bien que les chroniques varient un peu au fil des années. À ces sections principales s'ajoutent quelques sections secondaires comprenant des faits divers, de l'actualité politique, des recettes de cuisine, des conseils mode, des astuces ménagères et une section entièrement dédiée aux divertissements de tous genres (ex. charades, histoires drôles, devinettes, etc.). Plusieurs pages de la revue sont réservées à la publication de partitions musicales qui varient en genres, allant de la valse à la polka passant par des extraits d'opéras et des chansons traditionnelles. On y publie notamment des classiques comme Beethoven et Schumann, mais aussi des compositeurs canadiens (BAnQ numérique).

celles du Monument national, du Théâtre des Variétés et du Grand Central Théâtre (Karel 2005 : 60), mais également de L'Eldorado, du parc Sohmer et de La Renaissance. Au cours de l'année 1899, à eux seuls, les dessins de Massicotte occupent plus d'une dizaine de pages couvertures avec notamment les pièces suivantes : *Les crochets du père Martin* (4 mars) ; *Le Gentilhomme pauvre* (10 juin) ; *La Belle Hélène* (24 juin) ; *Le délégué de Coquardeau* (22 juillet) ; *La prière des naufragés* (16 septembre) ; *Michel Strogoff* (28 octobre) ; *La clarinette* (11 novembre) ; *La Marraine de Charley* (25 novembre) ; *Les Bohémiens de Paris* (9 décembre), ainsi que les spectacles asiatiques au Parc Sohmer tels que *Un trio dans le ballet japonais* (2 septembre 1899) (fig.74) ; *Ballet oriental* (5 août 1899). Au cours de l'année 1900, la même chose se produit : *Le forgeron de Chateaudun* (20 janvier), *L'escamoteur* (3 février), *Le fils de la nuit* (17 février), *Ote votre fille S.V.P* (3 mars) (fig. 75), *Maître Corbeau* (31 mars), *Paul Kauvar* (28 avril), *La voleuse d'enfants* (12 mai). Ces exemples démontrent que les théâtres illustrés sont des commandes régulières pour les dessinateurs de presse et leur assurent ainsi une certaine stabilité financière ainsi qu'une visibilité auprès des lecteurs du magazine. De plus, ils dénotent, encore une fois, une pratique du dessin qui s'étend hors des locaux de la presse écrite.

2.2.3 La diffusion de la mode

À la fin du XIX^e siècle, les grands magasins font appel aux catalogues de vente par correspondance pour diffuser les dernières tendances vestimentaires. Ces catalogues « spécialisés en vente par correspondance » sont apparus dans les années 1880 au Canada (Trépanier et Borboën 2012 : 84). Outre ces derniers, les magasins usent du circuit de la presse pour faire la promotion de leurs produits. Les gravures et les reproductions photographiques abondent alors dans les journaux et les magazines, illustrant les chroniques de mode. À l'intérieur de ces dernières, les lecteurs retrouvent des conseils et des précisions sur « l'étiquette de l'habillement et la façon de s'y conformer, sur le détail qui tue et décline, sur tout un code vestimentaire à respecter » (Trépanier et Borboën 2012 : 84). Par ailleurs, au tournant du XX^e siècle, les femmes de lettres sont de plus en plus nombreuses au Canada français à prendre place au sein de la presse écrite montréalaise (Savoie 2006). En signant diverses chroniques dans les journaux et les périodiques de la métropole, elles forment tranquillement une communauté littéraire, tout en constituant également un espace social destiné aux femmes dans la presse (Savoie 2006). De nombreux magazines féminins

spécialisés s'adressent alors spécifiquement à un lectorat féminin composé de mères de famille et de femmes au foyer. Pensons aux journaux montréalais *Household Journal* (1878-1888), *Modes françaises illustrées* (1887-1892), *Coin de feu : Revue féminine* (1893-1896), pour ne nommer que ces exemples. De plus, les grands quotidiens se dotent également de pages féminines. *La Presse* possède entre autres ses sections « Frivolité de la semaine » et « Pour vous mesdames » alors que *La Patrie* se pare de son « Royaume des femmes ». Au fil des années, ces pages spécialisées adoptent divers titres, tout en conservant des fonctions semblables. Parmi les chroniques féminines, certaines réservent une section sur le thème de la mode avec des conseils d'étiquette. La lectrice y retrouve notamment des annonces publicitaires proposant divers produits susceptibles de plaire à la gent féminine, comme les "poudres orientales". Vendu au coût élevé de 1\$ la boîte, ce cosmétique se dit en mesure non seulement de gonfler les poitrines des femmes, mais également de guérir « la dyspepsie et la maladie du foie » (*Le Monde illustré*, 6 avril 1901, vol. 17, no 883, p. 826). Massicotte en réalise d'ailleurs une publicité intitulée « Un Bienfait pour le Beau Sexe » (fig.76). Outre ces poudres, notons également les shampoings, qu'annonce une publicité de Barré dans la revue américaine *The American Magazine*. Une page entière est alors dédiée aux mérites des différentes méthodes d'utilisation du produit cosmétique (fig.77). Outre les publicités de cosmétiques, les dessinateurs réalisent également des illustrations de mode. Ils exécutent notamment des vignettes, pour mettre en marché des articles vestimentaires. C'est le cas notamment de la page mode du *Passe-Temps*, pour laquelle Latour réalise l'image centrale (fig. 78). Les quatre autres vignettes l'entourant qui demeurent anonymes proviennent sans doute d'une banque d'images ou encore d'un magazine étranger, américain ou européen, une pratique courante à l'époque.

2.2.4 La mode des grands chapeaux !

Esther Trépanier et Véronique Borboën consacrent une partie de leur ouvrage, *Mode et apparence dans l'art québécois, 1880-1945*, à l'histoire du chapeau, en soulignant son importance dans le code vestimentaire de l'époque. Elles expliquent entre autres que l'accroissement du volume des chapeaux à la fin du XIX^e siècle provoque des situations parfois loufoques. Il arrive notamment que la hauteur de la garniture pose problème, par exemple lors de spectacles, où la verticalité et l'énormité des rubans, des plumages et autres ornements bloquent la vue aux spectateurs. Nos recherches montrent qu'inspirés par ce thème des grands chapeaux, plusieurs dessinateurs de presse font ressortir le comique de la

situation. Charlebois réalise par exemple une caricature dans *Le Nationaliste* du 9 septembre 1906 et Massicotte dans *La Bombe* du dimanche 25 juillet 1909 (fig. 79-80). Les deux dessins montrent une femme aux formes gracieusement exagérées et élégamment vêtue. Elles portent notamment un chapeau monumental et une robe, dont elles soulèvent les jupons pour découvrir leurs petits souliers à talons hauts. Pour ajouter au comique de la scène, Massicotte transporte son personnage sous une averse, en misant sur l'effet produit par l'objet disproportionné transformé en parapluie. De plus, dans *La Bombe* de août 1909, il renouvelle son humour sur la mode et publie une seconde caricature intitulée *La mode d'aujourd'hui et ses avantages* dans laquelle cette fois, le lecteur découvre derrière un gigantesque chapeau, un couple s'embrassant qui était resté jusque là discrètement caché derrière ce dernier (fig. 81).

2.2.5 L'Art nouveau

Dans les pages suivantes, il est question d'observer comment les dessinateurs usent parfois du style Art nouveau, afin d'embellir leurs différentes publicités et illustrations de presse dédiées tantôt à l'actualité, tantôt au divertissement.

Au tournant du XX^e siècle, le mouvement décadentiste montréalais découvre notamment son « équivalent visuel » dans l'Art nouveau français (Karel 2005 : 41). L'influence du mouvement moderne dans les arts graphiques vit un point culminant entre 1895-1900 avec une quantité importante de réalisations circulant dans la presse écrite (Landry 1983 : 4). Le *Modern style* est utilisé par les dessinateurs de presse dans le but de servir l'illustration qu'elle soit décorative ou commerciale, en permettant d'atteindre notamment un équilibre entre décoration et fonction (1983 : 5). Les artistes usent entre autres des règles de l'esthétique *moderne style* dans le but de « décorer un texte », de « rehausser une image » ou d'en « signifier le sens » (1983 : 36-37). Par ailleurs, l'imagerie Art nouveau affectionne les motifs de la flore, de l'arabesque et de la femme. À ce sujet, Pierre Landry précise que le sujet féminin occupe une place capitale dans l'Art nouveau, jouant un rôle décoratif ou encore symbolique, en personnifiant notamment un concept ou un lieu (1983 : 48). Barré, Brodeur, Caron, Julien, Latour, Massicotte et Paradis sont parmi les artistes qui empruntent au mouvement, pour des genres très variés de production, parmi lesquels figurent souvent des commandes d'envergure, comme les premières pages qui couvrent les moments importants de l'année : les fêtes de Noël, le Nouvel An, la Toussaint, Pâques et la Saint-Jean-Baptiste (1983 : 71).

Reposant sans doute sur la tradition picturale de l'époque¹⁰⁴, la page couverture réalisée par Caron pour l'*Album universel* du 11 avril 1903 (fig. 82) montre Pâques sous sa forme allégorique, soit une jeune femme ailée. La femme est vêtue d'une tunique blanche et superposée en aplat sur fond bleu composé d'une multitude de fleurs : la partie inférieure de cet arrière-plan floral est chargée de roses, et la partie supérieure, de passiflores bleutées. En délaissant l'illusion de profondeur au profit de la planéité, la représentation de l'espace de Caron déroge aux règles de la perspective linéaire et aérienne. En se référant aux travaux de Pierre Landry, on comprend alors que l'Art nouveau privilégie les fonds abstraits ou, dans le cas d'un arrière-plan figuratif, les fonds surchargés visuellement de motifs et d'ornementation, dans l'objectif de créer ce que Landry nomme des « fonds écrans » (1983 : 17). Par ailleurs, de chaque côté de la figure féminine dessinée par Caron, les ailes s'écartent et forment un écran de plumes : Pâques occupe alors tout l'espace de la composition en frontalité. Les yeux baissés, elle tient entre ses mains un ciboire d'où émanent des rayons lumineux. Dans sa composition, Caron délimite les motifs floraux d'un cerne noir, ainsi que le corps et les ailes du personnage, donnant à sa composition l'effet d'un vitrail. Une caractéristique peu surprenante, lorsque nous savons que Caron a travaillé pendant plusieurs années comme dessinateur d'ornements de vitraux chez *J.-C. Spence & Sons*. Toutefois, Pierre Landry en précise le rôle dans l'Art nouveau : « [Le cerne] isole ou singularise un élément ou un groupe d'éléments [puis] le situe dans l'espace artificiel représenté ». De plus, il joue le rôle de « contrecarre[r] l'apparence de réalité » (1983 : 14). À la lueur de ces explications, on peut croire que Caron use du trait gras afin de créer une opposition entre le monde réel et le monde surnaturel, auquel appartient la figure divine de Pâques, d'autant plus que cette analyse prend un sens supplémentaire, lorsqu'on apprend que le cerne noir peut également avoir une valeur symbolique ou un statut « signalétique » (1983 : 14).

Ainsi, nos recherches montrent que durant les festivités annuelles à caractères sacrés ou populaires, les éditeurs semblent investir sur l'image de grand format : les premières de couvertures sont alors richement illustrées et parfois même colorées. Ce sont sans doute des contrats à ne pas manquer pour nos dessinateurs, qui peuvent alors obtenir une visibilité accrue, puisque nous pouvons déduire que, durant ces moments importants de l'année, les journaux sont vendus en quantité plus importante. Si les artistes n'usent pas toujours du

¹⁰⁴ En effet, la composition de Caron est très similaire à celle de *Fantaisie sur Pâques* que Massicotte publiée dans *Le Passe-Temps* du 18 avril 1908 (fig. 83). Ces images usent sans doute de la tradition picturale de l'allégorie de Pâques.

Modern style pour réaliser ces couvertures d'importance, ils s'appliquent généralement à composer des illustrations de grande qualité pour ces festivités¹⁰⁵. Pensons aux couvertures sur le thème de Noël réalisées par Massicotte pour *Le Passe-Temps* du 23 décembre 1899 et par Caron pour *La Presse* du 2 janvier 1903. Celle de Massicotte montre un grand Santa Claus portant sur ces épaules un sac garni de jouets (fig. 84). Au-dessus de ce dernier virevoltent plusieurs angelots qui tiennent dans leurs mains une guirlande de grelots. Les pieds posés sur un nuage, l'homme flotte au-dessus de la ville de Montréal, que l'on reconnaît par le rai de lumière jaillissant du ciel et éclairant la Basilique Notre-Dame. Quant à la composition de Caron, cette dernière montre deux élégantes jeunes femmes, parcourant le ciel à l'aide d'un traineau tiré par trois chevaux blancs (fig. 85). Parcourant le ciel avec leur monture céleste, les deux femmes distribuent des journaux, sur lesquels sont écrits des souhaits. D'ailleurs, le centre de l'illustration est occupé par un amoncellement de périodiques sur lesquels le lecteur peut lire dans différentes langues « Bonne et heureuse année ».

2.2.6 La caricature

Depuis les années 1970, de nombreux travaux¹⁰⁶ ont révélé que la carrière professionnelle de plusieurs dessinateurs de presse montréalais comportait un volet caricatural. Notons entre autres celles de Barré, Bourgeois, Brodeur, Caron, Charlebois, Julien, Labelle, Lamarche, Massicotte, Racey, Ryan, Savard et Vézina. C'est au sein de la presse écrite canadienne et américaine que ces treize dessinateurs font leurs débuts dans la caricature. Parmi eux, certains en font par la suite leur métier à temps plein. Dans les pages qui suivent, il est question de relater brièvement l'apparition de la presse satirique illustrée au Canada français, afin de démontrer l'émergence de la profession de caricaturiste survenue bien avant celle du dessinateur, et son développement jusqu'à la fin du XIX^e siècle. De plus, nous présenterons l'un de ces célèbres représentants, Hector Berthelot. Ce choix n'est pas anodin, car nous verrons que l'homme et les publications auxquelles il donne naissance jouent un rôle majeur sur la carrière des dessinateurs de presse montréalais.

¹⁰⁵ Massicotte réalise également une couverture sur le thème de la Toussaint pour *Le Passe-Temps* du 4 novembre 1905 intitulée « Les Morts » (*Le Passe-Temps*, 1905, vol. 1, no 277). Latour réalise de nombreuses couvertures sur le thème de Noël pour *La Presse*. Voir les numéros suivants : Samedi le 29 décembre 1928 ; Samedi le 20 décembre 1930 et Samedi le 24 décembre 1932.

¹⁰⁶ Notamment le mémoire de maîtrise de Bernard Genest sur Edmond-Joseph Massicotte (1979), ceux de Nicole Guilbault (1980) et de Dominic Hardy (1998) sur Henri Julien, celui de Sara Richard sur Joseph Charlebois (2006) et l'ouvrage de David Karel sur Edmond-Joseph Massicotte (2005).

2.2.7 Les journaux satiriques illustrés

La presse satirique prend son essor en Europe dans les années 1830¹⁰⁷. Il s'agit d'un genre de publication qui tient à la fois du combat politique et du divertissement. Au Canada français, les premières feuilles satiriques apparaissent vers 1840 et servent de support de diffusion pour des manifestations littéraires et visuelles. Ce sont ces dernières qui permettent au genre de la caricature de prendre son essor au pays (Allard 1996 : 37-39). À Montréal, les plus connus sont *Le Charivari canadien* (1844) et le *Punch in Canada* (1849). Tout au long du XIX^e siècle, l'essor de la presse satirique canadienne-française se déploie en parallèle des événements politiques majeurs qui échelonnent son parcours, tels que l'insurrection des Patriotes (1837-38), l'Acte d'Union (1840) et la Confédération (1867). La liberté et le statut du caricaturiste sont d'ailleurs étroitement liés aux tendances politiques des éditeurs et des propriétaires de ces journaux (Aird et Falardeau 2009 : 59). Ainsi, les feuilles partagent en commun un contenu axé majoritairement sur la critique des institutions dominantes et leurs principaux représentants. Parmi les cibles que l'on attaque principalement figurent l'autorité coloniale (Londres), l'élite anglophone, l'Église catholique, le pouvoir fédéral (Ottawa) et le patronage (Aird 2010 : 12). Le contexte sociopolitique particulier du Canada français offre alors le terrain propice à l'émergence de ces petits journaux d'opinion, qui utilisent le comique sous sa forme satirique pour défendre les intérêts identitaires de ses habitants. Toutefois, après la Confédération (1867), plusieurs publications qui avaient pour but de faire front contre le projet de fédération cessent d'exister.

Dans les années 1880, les feuilles satiriques laissent place à un nouveau genre de journalisme, endossant davantage un rôle de divertissement : les feuilles humoristiques. Il s'agit d'un tournant dans l'histoire de la presse satirique et ce dernier est marqué, en majeure partie, par la fondation à Montréal, le 6 octobre 1877, du journal humoristique *Le Canard*. Son fondateur, Hector Berthelot, est avocat de formation, mais s'oriente toutefois en journalisme. Durant sa carrière, il revêt tour à tour les rôles de caricaturiste, de chroniqueur, de rédacteur ainsi que de propriétaire de journaux. Il est aujourd'hui l'une des figures majeures de l'histoire de l'humour visuel et textuel du XIX^e siècle ainsi que l'un des

¹⁰⁷ En France, le journal *La Caricature* apparaît en 1830 suivi deux ans plus tard du *Charivari* (1832). Le journaliste humoristique Charles Philippon – rédacteur de ces journaux ainsi que du *Journal pour rire* – et le dessinateur et peintre Honoré Daumier y font paraître des caricatures virulentes de Louis-Philippe I^{er}. Ces journaux français inspirent la naissance en 1841 du *Punch* et du *London Charivari* en Angleterre et, au Canada, du *Charivari Canadien* en 1844 et du journal humoristique *Punch in Canada* en 1849.

fondateurs de journaux satiriques illustrés que l'histoire actuelle de la caricature québécoise retient pour la quantité, la qualité et la longévité de ses créations¹⁰⁸. Comme plusieurs jeunes issus de la bourgeoisie, Berthelot délaisse sa carrière en droit pour se lancer dans le journalisme¹⁰⁹. Il crée sa première feuille humoristique *Le Canard* à la fin des années 1870. Au départ, il n'en est que le caricaturiste, mais au fil des années, il engage plusieurs dessinateurs auxquels il confie, par manque de temps, la réalisation des gravures (Falardeau 1976 : 36). Il convie entre autres Julien¹¹⁰, Bourgeois, Brodeur, Charlebois, Racey et Ryan¹¹¹ à participer à ses publications. D'ailleurs, il est possible de penser que ces dessinateurs forment, à la mort de Berthelot, la nouvelle génération de caricaturistes montréalais. Après son décès, en septembre 1895, *Le Canard* est repris par Lucien Lassalle et l'imprimeur Albert-P. Pigeon¹¹². Les deux hommes poursuivent alors l'œuvre entamée par leur confrère et ami. D'anciens caricaturistes tels que Ryan sont encore conviés au projet ainsi que de tous nouveaux comme Massicotte. Nous verrons d'ailleurs au chapitre 3 ses nombreuses collaborations.

Ainsi, Hector Berthelot symbolise un tournant dans l'histoire de la presse satirique illustrée au Canada français. Les nombreuses publications qu'il met au monde s'adaptent en réalité au nouveau contexte politique post-confédératif et développent un nouveau genre de comique qui n'est plus strictement politique. Le type d'humour *berthelonien* inspire dans les années suivantes la fondation de plusieurs publications du même genre. Ces dernières permettent à la caricature de prendre son essor, en offrant de tout nouveaux lieux de diffusion pour les artistes. Nous n'avons qu'à penser à Honoré Beaugrand, un proche de Berthelot, qui

¹⁰⁸ Berthelot contribue principalement au monde journalistique par la création d'une série de six feuilles humoristiques : *Le Canard*, *Le Vrai Canard* (1879-1881), *Le Grognard* (1881-1884), *Le Bourru* (1885), *Le Violon* (1886-1888) et *L'Iroquois* (1890). À noter que, bien que les dates d'existence semblent très courtes, Berthelot est l'un des seuls à avoir vu ses journaux atteindre une telle longévité et des tirages élevés (Allard 1997 : 113). En effet, à cette époque où pullulent de nombreuses publications de ce type, la majorité d'entre elles ne passent pas le cap d'une seule parution ou disparaissent au bout d'un mois d'existence (Gosselin 2007 : 15).

¹⁰⁹ À cette époque, les professions libérales sont engorgées par la demande. Certains hommes se réorientent vers une carrière dans la presse, une étape souvent temporaire dans leur vie, puisque cette dernière permet d'entrer par la suite en politique (De Bonville 1988 : 191-192 ; Allard 1997 : 9). Avec des espoirs sans doute similaires, Berthelot débute sa carrière au sein du journal *La Scie*, comme caricaturiste. Lorsque les conflits personnels entre les fondateurs Louis-Philippe Normand et Adolphe Guérard divisent les membres du journal, il abandonne l'équipe de rédaction pour suivre le chemin quelque peu différent de rédacteur (Allard 1996 : 46-48). Berthelot ne quittera finalement jamais sa carrière journalistique.

¹¹⁰ Henri Julien est aussi dessinateur pour *Le Violon* et *L'Iroquois* de Berthelot. Il signe parfois sous le pseudonyme de Crincrin ou Octavio (Aird et Falardeau 2009 : 54).

¹¹¹ Alonzo Ryan publie dans *Le Canard*, en 1893, alors que Berthelot en est redevenu propriétaire (Aird et Falardeau 2009 : 72).

¹¹² Lucien Lassalle, ami de Berthelot, il en devient le nouveau rédacteur et Pigeon devient le nouvel éditeur-propriétaire.

lance un an après *Le Canard*, le journal *Le Farceur* (1878-1884), dans lequel il publie des dessins de Julien (Aird et Falardeau 2009 : 54). Sans parler de Beaugrand qui, à la tête de *La Patrie*, donne également une place à la caricature au sein du grand quotidien, engageant des artistes comme Ryan pour les réaliser (2009 : 72).

2.2.8 La professionnalisation des caricaturistes

Au Bas-Canada, la pratique de la caricature était autrefois hardie. Les caricaturistes aventureux qui tentaient l'expérience de provoquer les autorités ou encore des personnalités importantes se retrouvaient bien souvent à collecter des amendes et des poursuites judiciaires pour diffamation. Les moins chanceux recevaient une sentence d'emprisonnement. Prenons le cas d'Aimé-Nicolas Napoléon Aubin (1812-1890), fondateur du journal satirique *Le Fantasque* (1837-1849). L'historien Serge Gagnon raconte que « La carrière d'Aubin reflète le climat de suspicion, de délation et de mépris de la liberté d'opinion qui règne au cours des premières années du régime de l'Union. Pour avoir publié un poème de Joseph-Guillaume Barthe dédié aux prisonniers politiques déportés aux Bermudes, Aubin écope de 53 jours de prison » (Gagnon 1982). Ainsi, en raison de cette situation professionnelle risquée, les premiers caricaturistes signaient très rarement leurs œuvres. La peur de représailles les encourageait à la discrétion et plusieurs préféraient utiliser le couvert de pseudonymes (Falardeau 1976 : 34 ; Aird et Falardeau 2009 : 26). Ainsi voués à l'anonymat, plusieurs pionniers du domaine de la caricature demeurent encore à ce jour inconnus du public. Cependant, à la fin du XIX^e siècle, la pratique caricaturale devient moins risquée, grâce à la liberté de presse qui gagne en tolérance¹¹³. De manière générale, dans le combat que se livrent les médias pour gagner la faveur du public, les éditeurs comptent désormais sur la popularité et le renom des artistes pour séduire leur lectorat (Richard 2006 : 93). Dès la fin des années 1880, les caricaturistes humoristiques s'affichent donc plus ouvertement, gagnant également en indépendance politique à l'égard des médias pour lesquels ils travaillent (Richard 2006 : 91-94 ; Aird et Falardeau 2009 : 59). Lucien Lassalle, le nouveau propriétaire du *Canard*, écrit notamment au sujet d'Alonzo Ryan, dans la préface de l'ouvrage personnel du caricaturiste, *Free Lance political Caricature in Canada* :

¹¹³ Les sanctions ne sont désormais plus des pratiques courantes, bien qu'elles aient encore lieu parfois. Le journal *Le violon* d'Hector Berthelot aura droit à un procès pour libelle en 1887. Pendant le procès qui dure deux années, Berthelot est menacé de saisie et d'emprisonnement, car il ne se présente pas en cour. Il reçoit finalement une amende de 427, 52 \$ (Allard 1997 : 132).

Le grand talent de ce jeune dessinateur se révèle dans l'impartialité et l'indépendance de son crayon. Quelles que soient la nationalité ou les opinions politiques du personnage, si ses actes prêtent à la critique ou offrent un côté risible, l'artiste s'en empare et met les rieurs de son côté, mais avec tant d'esprit, que le caricaturé lui-même ne peut s'empêcher d'en rire (Ryan 1904).

Autrefois forcés de défendre et d'adopter les mêmes idées politiques et idéologiques que les propriétaires des feuilles d'opinion pour lesquels ils travaillaient, les artistes du crayon gagnent ainsi au début du XX^e siècle en autonomie (Aird et Falardeau 2009 : 59). Au cours des années, ces derniers gagnent également en liberté artistique, se voyant de moins en moins imposer leur composition. Entre 1884 et 1914, moment charnière de transition entre la petite et la grande presse, il devient fréquent que les journaux se proclament indépendants, dans l'objectif d'atteindre des publics plus vastes. Bien qu'il s'agisse toujours d'une indépendance toute relative, elle permet un tournant dans l'histoire de la caricature. Le statut du caricaturiste s'en trouve transformé, c'est-à-dire qu'il se professionnalise au même titre que celui du dessinateur de presse. D'ailleurs, nous l'avons compris, il s'agit presque toujours des mêmes artistes, qui alternent les deux carrières à des fréquences différentes et avec des intentions artistiques variées. À l'aube du XX^e siècle, les caricaturistes de métier font alors leur apparition (Aird et Falardeau 2009 : 7). Les changements majeurs qui se déroulent dans le milieu des communications en favorisent la professionnalisation, notamment en améliorant leurs conditions de travail et leur légitimité au sein de la presse. Tout comme les dessinateurs, les caricaturistes sont davantage reconnus pour leur travail et deviennent tour à tour des têtes d'affiche. De plus, en devenant la marque de commerce du journal pour lequel ils travaillent, ces artistes rassemblent autour d'eux une clientèle fidèle (Richard 2006 : 92). Prenons l'exemple de *La Bombe* (1909), un magazine illustré qui paraît à Montréal le 25 juillet 1909 de l'initiative d'un surnommé Berger Hachereau. Encouragés par la vogue des magazines illustrés européens, les créateurs de *La Bombe* décident de miser non seulement sur la qualité et la quantité, mais aussi sur la diversité des illustrations présentées au sein des pages de la revue. Ils engagent alors plusieurs illustrateurs et caricaturistes, tels que Bourgeois (pseudonyme Passepoil), Brodeur, Caron, Charlebois, Labelle, Massicotte, Ryan, Savard et Vézina (pseudonyme Vir). Ainsi, *La Bombe* ne mise pas sa réussite sur un seul artiste, mais sur tout un groupe ayant gagné la popularité du public au sein de la presse écrite (Bouliane 2011 : vx-xx ; BAnQ numérique).

Par ailleurs, il arrive de plus en plus fréquemment qu'un journal s'associe à long terme avec un artiste. Richard précise les avantages de ces nouvelles associations : « Journallement,

le caricaturiste exhibe son travail dans la page qui lui est réservée ; nul doute qu'un artiste de talent, avec sa ligne et son humour, contribue ainsi à définir l'esprit, l'identité du journal et qu'il devient un atout précieux pour le journal qui l'a recruté [...] » (2006 : 92-93). Cyrille Felteau, auteur de l'histoire de *La Presse*, remarque notamment que l'apparition à partir de 1905 des chroniques et des caricatures de Bourgeois contribue grandement au succès du journal. Il déclare ainsi, au sujet de Bourgeois et de son personnage Jean-Baptiste Ladébauche :

Il n'est pas douteux que le coup de plume alerte et critique de même que la gouaille à jet continu de ce pittoresque personnage « bien que de chez nous » donnèrent au grand quotidien de la rue Saint-Jacques un cachet spécial, nettement populiste, qui attira vers lui, de façon quasi irrésistible, le gros de la clientèle populaire (1983 : 352).

Ainsi, le réseau de diffusion des caricaturistes s'est élargi. Outre le circuit habituel des journaux satiriques, qui perdure encore à l'aube du XX^e siècle et leur offre une visibilité, les artistes du crayon comptent désormais sur la grande presse pour publier leurs œuvres¹¹⁴.

2.2.9 La bande dessinée

Au Canada français, la bande dessinée moderne fait ses débuts dans la presse, au courant de la première décennie du XX^e siècle, bien que depuis plusieurs années, les journaux publient déjà des histoires en images¹¹⁵ ainsi que des reproductions de bandes dessinées états-unienues¹¹⁶ (Richard 2006 : 18). C'est entre 1904 et 1910 que le genre de la bande dessinée à bulles vit son essor et s'implante définitivement dans les pages des périodiques canadiens-français aux côtés des histoires en images. Les grands quotidiens francophones montréalais *La Presse* et *La Patrie* encouragent alors la publication de bandes dessinées. En 1902, *La Presse* lance entre autres la bande dessinée sans texte, « Pour un dîner de Noël », de Barré. Il s'agit de la première bande dessinée québécoise à être publiée dans un quotidien (2006 : 28-29). Deux ans plus tard, le 30 janvier 1904, *La Patrie* lance à son tour la série « Les Aventures de Timothée » de Bourgeois. Il s'agit cette fois de la première série locale de langue française à

¹¹⁴ Des journaux comme *Les Débats*, *Le Nationaliste* et *L'Action* en sont des exemples. Il s'agit de feuilles de combat nationalistes auxquelles collaborent plusieurs caricaturistes.

¹¹⁵ Sara Richard définit l'histoire en image comme « une courte série de dessins dont la narration prend la forme d'une légende explicative au bas des cases » (2006 : 29). L'auteure précise que, bien que l'histoire en images comporte des éléments narratifs et visuels, qui appartiennent au genre de la bande dessinée, il faut attendre l'ajout du ballon (phylactère) ou de la case, pour réellement parler de la bande dessinée moderne.

¹¹⁶ La bande dessinée moderne apparaît au États-Unis à la fin des années 1890, avec la création de *Yellow Kid* de Richard F. Outcault en 1896 et de *Katzenjammer Kids* de Rudolph Dirks en 1897 (Richard 2006 : 28-29).

être diffusée dans un quotidien au monde (Falardeau 2000 : 194 ; Richard 2006 : 29). Un mois plus tard, le 5 mars 1904 plus précisément, *La Presse* emprunte l'idée à son confrère *La Patrie* et édite la bande dessinée de Charlebois les « Aventures de Ladébauche » (2006 : 31). Les planches apparaissent alors dans le numéro du samedi et occupent une demi-page de l'espace rédactionnel réservé aux enfants. Ce sont des histoires humoristiques à caractère burlesque, qui racontent les aventures d'un héros masculin auquel Charlebois attribue les caractéristiques du célèbre personnage de Jean-Baptiste Ladébauche de Berthelot¹¹⁷ (2006 : 18, 28). Les historiens s'entendent sur le fait que l'apparition de la bande dessinée dans la presse quotidienne est intimement liée aux nouveaux objectifs et impératifs commerciaux du journalisme moderne, dont nous avons discuté au chapitre 1 (Falardeau 1976 : 36 ; Richard 2006 : 88). Autrement dit, au tournant du XX^e siècle, les grands quotidiens canadiens imitent leurs confrères européens et états-uniens et s'approprient la bande dessinée, dans l'intention de séduire leur nouveau public, car les éditeurs de journaux mesurent l'attrait que représente ce genre pour le lectorat populaire (Richard 2006 : 88). Ceci explique que pendant de nombreuses années, une rivalité s'installe entre les quotidiens *La Presse* et *La Patrie*. À eux seuls, ils publieront près d'une vingtaine de séries de bandes dessinées, entre 1904 et 1916, réalisées entre autres par Bourgeois, Charlebois et Barré (2006 : 32). Ainsi, à l'aube du XX^e siècle, les bédéistes sont reconnus, tout comme les caricaturistes, pour leur travail et deviennent également des têtes d'affiche du journal moderne. Leur statut socioprofessionnel se trouve alors amélioré.

2.2.10 Le personnage de Jean-Baptiste dit Le Père Ladébauche

Attardons-nous un instant sur un élément essentiel dans l'histoire de la caricature et de la bande dessinée : la création et l'utilisation de personnages allégoriques. Dans son mémoire sur Charlebois, Sara Richard en précise les fonctions :

Au XIX^e siècle, à l'ère des relations diplomatiques soutenues entre le dominion du Canada et sa mère patrie, de l'émergence de la question de l'annexion aux États-Unis et de la Confédération, surgissent dans les journaux du Canada des personnages-emblèmes [sic], tels que John Bull, Miss Canada, Lady Britannia, Young Canada, Jack Canuck, Brother Jonathan et Uncle Sam. Les dessinateurs se partagent ces allégories nationales afin de confronter leurs différentes visions du partage des pouvoirs, de la destinée du pays, mais aussi afin de constituer une conscience nationale (2006 : 35-36).

¹¹⁷ Du 5 mars 1904 au 25 février 1905. Le 12 août 1905, Bourgeois reprend le contrat de Charlebois et continue de dessiner les aventures de Ladébauche.

Dans cet esprit, le Canada français développe sa propre allégorie : celle de Jean-Baptiste. Nommé ainsi en l'honneur de la figure évangélique, qui devient rapidement le saint patron des Canadiens français¹¹⁸, l'habitant Jean-Baptiste, au même titre que ces allégories nationales, devient le symbole d'« une force collective et anonyme », en personnifiant la province de Québec (Richard 2006 : 35-37 ; Nadeau 2014 : 36). Pour Brigitte Nadeau, ce dernier devient un « emblème de l'identité » canadienne-française qui sert la montée du nationalisme (2014 : 21). Dès ces prémisses dans la presse, les historiens de l'art remarquent son pouvoir. Micheline Cambron voit notamment dans le personnage juvénile du petit gazetier, énonciateur des *Étrennes* qui sont publiées en français par les journaux canadiens, au Jour de l'an, une figure juvénile de Jean-Baptiste, auquel ce dernier prête d'ailleurs parfois son nom¹¹⁹. Elle voit également en ce personnage, « un véritable opérateur identitaire en lequel se rejoignent synchrétiquement identité politique (il représente la nation), identité sociale (il représente les pauvres que sont les Canadiens) et identité culturelle (il parle français) [...] » (Cambron 2005B : 37). Au fil du temps, le personnage fictif prend une importance cruciale dans l'univers de la caricature, jouant un rôle primordial dans l'affirmation de l'identité socioculturelle des Canadiens français. Sara Richard y voit notamment, au-delà d'une entité politique, l'incarnation même de la culture canadienne-française qui « donne le pouls de la nation » (2006 : 36 et 98).

Dans le cadre de ce travail, notre intérêt pour ce personnage emblématique s'explique par le fait qu'au cours des XIX^e et XX^e siècles, de nombreux dessinateurs s'approprient le personnage dans le cadre d'œuvres graphiques variées telles que des publicités, des caricatures et des bandes dessinées. La figure évolue tranquillement selon les plumes qui l'élabore. En 1863, le sculpteur et caricaturiste Jean-Baptiste Côté utilise notamment l'effigie dans son journal *La Scie* (1863-1865), puis en 1865 Charles-Henri Moreau le rapporte dans son journal *Le Perroquet* (1865). En 1878, Hector Berthelot lui donne la forme humoristique du Père Ladébauche, qui demeure par la suite la figure de prédilection des dessinateurs (Cambron et Hardy 2015 : 11). Le personnage créé par Berthelot possède entre autres l'aspect d'un vieil habitant barbu, vêtu de l'étoffe du pays soit la « bougrine » et la culotte de « bourragan », tenus tous deux par une ceinture fléchée. De plus, il fume toujours la

¹¹⁸ En 1834, Ludger Duvernay, illustre patriote et fondateur de la Société Saint-Jean-Baptiste, transforme la fête du solstice d'été du 24 juin en fête nationale.

¹¹⁹ CAMBRON, Micheline (2005B). « Humour et politique dans la presse québécoise du XIX^e siècle. Des formes journalistiques comme sources d'humour », *Bulletin d'histoire politique, Humour et politique au Québec*, vol.13, n° 2, p. 31-49.

pipe et ne se départit jamais de sa tuque de laine et de ses « bottes sauvages » en peau (Nadeau 2014 : 21). Le Père Ladébauche adhère également à la foi catholique, parle la langue vernaculaire et garde un attachement à sa Mère Patrie, la France. Malgré qu'il demeure bien souvent en retrait des débats et agit plutôt comme un commentateur et un témoin de la vie politique, pour plusieurs historiens et chercheurs en histoire de l'art le pouvoir de Jean-Baptiste réside dans son « expression du bon sens populaire » ou du « bon sens du terroir » (Karel 2005 : 54 ; Richard 2006 : 39-40 ; Nadeau 2014 : 21, 26, 32, 36 ; Cambron et Hardy 2015 ; et al.). Richard le remarque et résume :

Avec son allure, sa sagesse et son franc-parler propre aux vieux habitants de la campagne, [Jean-Baptiste] est un fin observateur des jeux qui se jouent en politique et n'entretient aucune illusion en regard du système politique corrompu. Quelque peu désabusé, il regarde de l'extérieur sans jamais véritablement prendre parti, surtout, sans jamais prendre part à l'action (2006 : 98).

Entre 1878 et 1957, outre son créateur officiel, plusieurs illustrateurs et caricaturistes s'approprient le personnage de Ladébauche créé par Berthelot, entraînant des variantes originales dans sa physionomie. Ainsi, la figure type du Canadien français évolue notamment sous les plumes de Brodeur, Bourgeois, Charlebois¹²⁰, Julien, Massicotte et Racey (fig. 86-90) (Richard 2006 : 40 ; Cambron et Hardy 2015 : 11). Tout en préservant ses caractéristiques essentielles, ces artistes utilisent le personnage de Jean-Baptiste dans leurs œuvres graphiques, dans l'objectif d'offrir aux lecteurs le charme que procure le « déjà connu ». Grâce notamment au pouvoir séducteur de son caractère naïf ainsi qu'à sa langue populaire, les artistes entendent se rapprocher des lecteurs et conquérir les publics. Bourgeois est l'un des caricaturistes et bédéistes qui a connu le plus de succès grâce à la référence à ce personnage. Il est d'ailleurs connu pour lui avoir créé un pendant féminin nommé Catherine. Épouse du personnage, la vieille femme émet régulièrement des commentaires sur la société aux côtés de son époux (Laberge 1938 : 61).

Alors qu'au cours du XIX^e siècle, la référence à ce personnage se restreignait davantage à la sphère de la caricature et aux commentaires politiques, au tournant du XX^e siècle, Jean-Baptiste se retrouve propulsé à l'intérieur de situations variées. Tantôt mis en récit par les écrivains, tantôt mis en images par les artistes visuels, la figure est diffusée à travers des médias très variés comme la radio, la publicité, la musique, le théâtre et la

¹²⁰ Charlebois est connu pour son illustre série « Le Père Ladébauche » publiée dans *La Presse*.

littérature. Plusieurs artistes exploitent l'effigie de Jean-Baptiste pour sa popularité auprès des publics. Pensons aux dessinateurs de presse qui en font fréquemment usage dans leurs publicités, leurs caricatures et leurs bandes dessinées. Massicotte l'utilise entre autres sur sa carte d'affaire qui paraît dans les pages de *La Bombe*, désirant sans doute créer une filiation entre sa production caricaturale et celle de Berthelot (fig. 91). De plus, sans le nommer directement, les artistes utilisent fréquemment le personnage, notamment comme un stéréotype de l'Habitant canadien-français dans leurs illustrations littéraires. Notons entre autres l'utilisation de la figure, par Lamarche, pour le conte « Les marionnettes » de Pamphile Lemay¹²¹.

Par ailleurs, au tournant du XX^e siècle, le personnage apparaît notamment sous la plume de Massicotte comme un publicitaire fort persuasif. Parmi les nombreuses réclames que l'artiste réalise pour le compte de la Compagnie d'Auvents des marchands Limitée, une série complète s'y consacre en 1906¹²². Au gré des semaines, dans les pages de *La Presse* et de *La Patrie*, Ladébauche¹²³ tout nouvellement spécialiste en produits de plein air apparaît aux abonnés pour livrer des conseils et vanter les mérites des tentes de camping. Cette série de publicités comporte quinze dessins dans la plupart desquels le dessinateur fait vivre une rencontre à Jean-Baptiste. En effet, dans neuf illustrations, le vieil habitant est amené à discuter avec des citadins montréalais des auvents de la compagnie. Ici, outre l'humour, Massicotte se sert du folklore pour rendre ses publicités attrayantes (Karel 2005 : 90-107). David Karel précise d'ailleurs que « La cohabitation insolite de la modernité et de la tradition dans ces pages a quelque chose de profondément contradictoire, comme si on voulait appâter le lecteur par le moderne pour mieux l'accrocher à l'ancien » (2005 : 141).

Ainsi, il était selon nous essentiel de s'arrêter un court moment, pour souligner l'importance d'un homme comme Hector Berthelot et de son personnage caricatural de Jean-Baptiste Ladébauche dans la carrière et l'œuvre des dessinateurs de presse.

2.2.11 Tentatives de légitimation

Qu'ils soient ou non caricaturistes, les dessinateurs de presse semblent se partager l'espace des journaux et des magazines dans un certain esprit de collaboration. Dans la première décennie du XX^e siècle, ces derniers se regroupent et participent à la *Canada*

¹²¹ 2^e éd. des *Contes vrais*, revue et augmentée, Montréal, Beauchemin, 1907, p.285.

¹²² Cette série d'annonces sera d'ailleurs publiée l'année suivante, en 1907, sous la forme d'une brochure (Karel 2005 : 91).

¹²³ Massicotte nomme le personnage au départ, mais n'y plus référence par la suite.

Newspaper Cartoonists Association et à la *Newspaper Artists' Association*. En 1903, les membres organisent entre autres une exposition à la galerie de l'*Art Association of Montreal*¹²⁴. Pour l'occasion, Brodeur, Caron et Labelle y représentent le quotidien *La Presse*, alors que Bourgeois, Latour et Savard celui de *La Patrie*. Pour leur part, Julien et Racey sont présentés comme employés du *Montreal Star*, alors que Ryan se fait porte-parole du *Canada* et Vézina du *Journal*. Massicotte et Charlebois y figurent aussi. Pour Stéphanie Danaux et Sara Richard, l'événement est organisé dans l'intention de légitimer la profession des dessinateurs de presse. Danaux déclare ainsi :

En 1903, la création de la *Newspaper Artists' Association* suggère les efforts de regroupement en société des dessinateurs de presse et reflète, par le fait même, une volonté d'affirmation de leur identité professionnelle, un désir de reconnaissance et peut-être une tentative de défense de leurs intérêts. Le choix de l'expression « *Newspaper's Artists* » ou « artistes de journaux » dans le nom de l'association sonne comme une revendication (2013B : 28).

L'historienne de l'art réitère sa pensée une seconde fois : « La fondation de l'association et l'organisation de l'exposition de 1903 peuvent être perçues comme une tentative d'affirmation de l'identité professionnelle et de valorisation du dessin de presse comme forme d'expression artistique autonome » (2013B : 33). Du même avis, Richard précise que cette action est « Un des moyens ciblés pour faire en sorte que la profession gagne en reconnaissance » (2006 : 95). Toutefois, pour l'occasion, la plupart des artistes y exposent des fusains, des pastels ou des tableaux, plutôt que des caricatures ou des illustrations de presse. Selon Richard, un tel choix s'explique par les préjugés que les publics et les acteurs du milieu de l'art véhiculent à cette époque envers les arts graphiques, créant selon Richard un malaise chez les artistes (Richard 2006 : 95-96). Par ailleurs, *La Presse* et l'*Album universel* du 27 juin 1903 couvrent l'événement et présentent des photographies des participants (fig. 92-93). L'*Album universel* reproduit également certaines des œuvres exposées. Parmi elles, on y voit néanmoins une caricature de Charlebois et une autre de Vézina.

Ainsi autour du XX^e siècle, les dessinateurs semblent s'organiser pour légitimer leur travail dans le réseau de la presse écrite. D'ailleurs, ce même réseau semble leur venir en aide, puisque certains magazines leur consacrent parfois un numéro, comme l'exemple du *Monde illustré* du 30 juin 1900 qui présente les œuvres de Barré, Brodeur, Delfosse, Julien, Labelle,

¹²⁴ Aux Salons du printemps, qu'organise par la suite, l'*Art Association of Montreal*, plusieurs y retournent fréquemment comme Brodeur, Caron, Julien et Labelle (Landry 1983 ; Karel 1992).

Massicotte et Savard (fig. 94). Toutefois, malgré cette promotion, après l'événement de 1903, « l'association » ne semble pas avoir organisée de seconde exposition. Pour Danaux, « [cela] pose la question de la réception de l'événement auprès du public et interroge la motivation réelle des participants à s'affirmer comme dessinateurs de presse » (2013B : 33).

Les publications personnelles

Au début du XX^e siècle, dans ce contexte de professionnalisation et de liberté d'expression, il devient possible désormais pour les artistes du crayon d'envisager la publication d'une œuvre personnelle. Outre les expositions de groupes, il s'agit d'un autre geste démontrant la volonté des dessinateurs de rendre légitime leur profession. Ce sont davantage les caricaturistes et les pionniers de la bande dessinée qui usent de cette nouvelle possibilité, mais il arrive que des dessinateurs tel que Massicotte en fassent l'expérience à la fin de leur carrière. Sans doute pour gagner en légitimation et en visibilité, la création d'un album personnel devient ainsi fréquente au début du XX^e siècle. L'un des premiers à tenter ce type de projet est Julien. En 1878, Honoré Beaugrand fonde la feuille humoristique le *Farceur* et engage Julien comme caricaturiste. Il publie alors un album de l'artiste intitulé *Album drolatique du journal Le Farceur* (Danaux 2013A : 79). En avril 1899, Julien publie également un album dans lequel il rassemble des caricatures qu'il avait produites quelques mois auparavant, de janvier à mars, pour le *Montreal Daily Star*¹²⁵. Intitulée *Songs of the By-Town Coons*, la série de caricatures parodie les membres du gouvernement de Sir Wilfrid Laurier (Hardy 2015 : 179). En 1901, Barré tente à son tour l'expérience et publie notamment un petit album humoristique, *En roulant ma boule*, dans lequel figurent certaines de ses histoires en images (fig. 95) (Karel 1992 : 43). Il n'est pas le seul, puisque dans les années suivantes, plusieurs de ses confrères l'imitent. En 1902, Arthur-Georges Racey publie un album personnel *The Englishman Canada* (fig. 96), puis en 1904, Alonzo Ryan rassemble ses meilleures œuvres dans un album, intitulé *Free Lance Political caricature in Canada* (fig. 97). Dans cet ouvrage, Ryan reproduit des caricatures qu'il avait dessinées pour différents journaux montréalais, dont une grande partie pour *Le Canard*¹²⁶. En avant-propos, il remercie d'ailleurs les éditeurs qui ont accordé la reproduction des images¹²⁷. Pour sa part, Bourgeois

¹²⁵ Julien s'inspire entre autres des dessins qu'il a réalisés dans ses reportages de sessions parlementaires entre 1896-1898 (Hardy 2015 : 179).

¹²⁶ Ces caricatures ont été reprises des journaux suivants : *Le Canada*, *Le Journal*, *La Patrie*, *Le Witness*, *Le Herald*, *Les Débats*, *Le Combat*, *Le Sunday Sun* et, par-dessus tout, *Le Canard* (Ryan 1904).

¹²⁷ L'introduction est écrite d'ailleurs par Lucien Lassalle, le nouveau propriétaire du *Canard*.

lance *Les voyages de Ladébauche autour du monde* en 1907, dans lequel il transporte le vieil habitant canadien-français aux quatre coins du monde, où ce dernier fait la rencontre des grandes personnalités (Cambron et Hardy 2015 : 53-71). La même année que Bourgeois, Massicotte, mesurant sans doute la popularité du personnage de Ladébauche, publie sa série de publicité de la Compagnie des Auvents des marchands Lté en brochure (Karel 2005 : 90). Quant à Vézina, il publie en 1912 un recueil de caricature intitulé *Éclat de rire*. Enfin, certains comme Joseph Charlebois créent carrément leur propre journal humoristique. En effet, Charlebois est connu pour avoir publié *Le Taon* (1907-1910)¹²⁸ ainsi que neuf albums¹²⁹ personnels de caricatures, publiés entre 1903 et 1919 (Richard 2006 : 16-17).

¹²⁸ De juillet 1907 à février 1910, en plus d'un numéro spécial en janvier 1903, pour le Jour de l'An (Richard 2006 : 16).

¹²⁹ *Nos p'tites filles en caricature* (1903), *Le Prince de Galles aux fêtes du 3^e centenaire de la fondation de Québec* (1908), sa version anglophone *The Prince of Wales at the Tercentenary Celebration of the Founding of Quebec*, *La Bèche (The Spade)* ou *les Assimileurs en action* (1911), *Saint-Jean-Baptiste d'autrefois* (1912), *Montréal juif* (1912), *Monsieur Gouin voyage* (1913), *Boches* (1915), *La Conscription : tristes dessins et légendes tristes* (1917) et *La Prohibition* (1919) (Richard 2006 : 16-17).

2.3 Au service du nationalisme

2.3.1 Le tournant du XX^e siècle entre conservatisme et libéralisme

Au Canada français, le tournant du XX^e siècle devient une ère de remise en question de nature identitaire. Pour le journaliste, professeur et auteur Jean-Charles Bonenfant, les années 1890 symbolisent « la fin d’une époque et le début d’une nouvelle », dans laquelle un « nouvel esprit règne » (1967 : 263, 266). L’année 1896 marque notamment un tournant décisif dans l’histoire politique du Canada français, les Conservateurs qui occupaient l’espace politique depuis 1878 sont renversés par les Libéraux de sir Wilfrid Laurier (1841-1919). L’idéologie ultramontaine, qui régnait au pays depuis la Confédération (1867), perd alors progressivement de son influence, au profit d’une vague de libéralisme¹³⁰. Le Canada français vit alors un essor démographique, économique et industriel.

Le 23 mars 1905, sir Lomer Gouin (1861-1929) est nommé à la tête du gouvernement provincial. Ce dernier succède à des candidats libéraux¹³¹ et en précède également d’autres. Pour Louise Vigneault, le Québec, entré dans une ère de modernisation, « vit un âge d’or du libéralisme », grâce notamment aux initiatives de Gouin et d’une bourgeoisie libérale qui soutient le développement économique (2002 : 30). Toutefois, l’historienne de l’art précise que, malgré l’essor urbain et industriel, l’idéologie dominante demeure le conservatisme. En réalité, la conjoncture de ces événements entraîne le transfert d’un mode de vie rural à un mode de vie urbain, lequel est mal reçu par les Canadiens français. En effet, ce changement signifie pour la population francophone, la perte de leurs traditions ancestrales, lesquelles sont elles-mêmes directement liées à leurs ancêtres proches, donc à leur identité et leur histoire. À ce sujet, Saint-Jacques et Lemire précisent :

Au Québec, l’industrialisation s’accélère et contribue à la croissance des centres urbains. De cultivateurs qu’ils étaient bon nombre de Canadiens français déménagent en ville et se font ouvriers. C’est un changement radical qui va susciter bien des résistances dont la première est de voir en ce

¹³⁰ Au cours du XIX^e siècle, influencée par la pensée révolutionnaire française et combattant l’absolutisme clérical, une vague de libéralisme prend racine au Québec et diffuse ses idéaux grâce à la presse écrite (Bonenfant 1967 : 265). On la vu précédemment, dans le circuit des journaux d’opinion s’installe l’arène de combat entre les Conservateurs et les Libéraux. Les dirigeants cléricaux, qui exercent un pouvoir sur la liberté d’expression, aiment d’ailleurs à rappeler à ses citoyens que « l’enfer est rouge et le ciel bleu » (Bonenfant 1967 : 265). En 1897, Léon XIII force la fin du combat opposant l’Église et les Libéraux en signant *Affari Vos* et permet au libéralisme nettoyé de ces tendances radicales de prendre place au Canada français (Monière 1977 : 233).

¹³¹ Félix-Gabriel Marchand (24 mai 1897) et Simon-Napoléon Parent (3 octobre 1900) le précèdent alors que Louis-Alexandre Taschereau (9 juillet 1920) et Joseph-Adélar Godbout (11 juin 1936) lui succèdent.

déplacement une menace à l'identité nationale, d'autant plus comminatoire que la province connaît, [...] l'une de ses plus grandes vagues d'immigration. Dans de telles conditions, où les espoirs des Canadiens français en un meilleur sort collectif et individuel se mêlent à la circonspection des autorités à les réaliser, le Québec apparaît comme un terreau propice à l'apparition des mouvements collectifs d'action et de pensée nationalistes et socialistes (2005 : 33).

Ainsi, le premier quart du XX^e siècle se voit alors occupé par des idéologies contradictoires telles que le libéralisme et le conservatisme, qui tentent de se réconcilier autour d'un nationalisme triomphant.

2.3.2 La montée des nationalismes

Au tout début du XX^e siècle, au sein du mouvement nationaliste se constituent alors ça et là des associations formées pour mener à bien leurs idéaux collectifs. Pour l'historienne Marie-Hélène Grivel, il s'agit d'une « période [...] caractérisée par la montée des nationalismes, avec, comme moteur, la recherche identitaire » (2015 : 13). En 1902, les nationalistes catholiques fondent à Québec *La Société du parler français au Canada*, grâce au patronage de l'Université Laval. L'année suivante, des membres de l'aile gauche du nationalisme à tendance davantage libérale et laïque - Olivar Asselin (1874-1937), Armand Lavergne (1880-1935) et Omer Héroux (1876-1963) - fondent *La ligue nationaliste* à Montréal (1903). Puis en 1904, toujours dans la métropole montréalaise, Lionel Groulx (1878-1967), Émile Chartier (1876-1963) et Samuel Bellavance (Dates ?) – des chanoines nationalistes – ripostent et fondent *l'Association catholique de la jeunesse canadienne-française* (Saint-Jacques et Lemire 2005 : 108). Pour Groulx, qui se rapproche de la pensée ultramontaine, le nationalisme canadien-français doit se baser sur la foi chrétienne et la langue française ; la religion catholique est selon lui l'élément principal pouvant mener à l'homogénéité nationale. Pour Asselin, enfin, qui se rapproche davantage de la pensée d'Henri Bourassa, le nationalisme doit se restreindre à sa dimension culturelle et se limiter à la valorisation de la langue et de la culture française (Monière 1977 : 245-246). Ces factions nationalistes, qu'elles soient de gauche ou de droite, partagent des objectifs communs, tels que la défense des intérêts des Canadiens français et la sauvegarde et les droits de la langue française.

Ce combat national mené avec ferveur en se début de siècle s'explique par un passé tumultueux. En effet, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, une première vague d'industrialisation survient et entraîne un essor urbain, provoquant corrélativement l'exode

rural des Canadiens français (Monière 1977 : 191). Plus d'un million de francophones émigrent vers la Nouvelle-Angleterre, espérant dénicher du travail dans les manufactures américaines. À cet exode massif s'ajoutent des vagues d'immigration venues d'Europe vers le Canada, qui diluent de jour en jour le pourcentage de francophones dans une masse grandissante d'étrangers¹³². Rapidement, ces départs comme ces arrivées sont perçus par les élites dirigeantes comme une menace à l'intégrité du peuple, car inévitablement en ville, autant aux États-Unis qu'au Canada, les contacts avec les réalités étrangères sont fréquents¹³³ (Lahaise 2002 : 47-48). Louise Vigneault précise qu'en tant qu'ancienne colonie, désormais devenue une communauté minoritaire au sein de la Confédération, les Canadiens français développent la peur de l'« Autre ». Ce dernier, qui prend tantôt la figure de l'Américain tantôt celle du Canadien anglais et bien souvent celle de l'immigrant, devient très tôt incommodant, voire menaçant, à cause des réalités étrangères qu'il apporte avec lui. Les élites conservatrices au pouvoir redoutent entre autres que des notions comme la différence, la subjectivité et l'individualité fassent disparaître les spécificités culturelles du peuple canadien-français (Vigneault 2002 : 31-32). Dans l'urgence de défendre les intérêts collectifs face aux changements apportés par la modernité et aux apports étrangers que cette dernière amène avec elle, un groupe de dirigeants se forme en parallèle du gouvernement, constitué par une élite civique et cléricale. En unissant la religion et le politique, ces dirigeants entendent ainsi fournir « un encadrement organisationnel » à la population francophone (Vigneault 2002 : 29-34).

Une idéologie dite ultramontaine s'érige alors sur un discours dont les éléments sont empruntés à la religion et au nationalisme (Laniel 2015 : 21). Il ne s'agit plus toutefois du nationalisme qui dominait dans la première moitié du XIX^e siècle et qui était marqué par les influences du libéralisme, du laïcisme et du républicanisme, mais d'une forme nouvelle caractérisée par le conservatisme, le cléricanisme et le messianisme (Aird et Falardeau 2009 : 33). Amorcée par les élites, cette idéologie a pour objectif de contrecarrer les mutations qui s'effectuent au sein de la société et qui sont engendrées par l'arrivée de l'ère moderne : immigration, urbanisation, exode rural, etc. Dans la crainte de voir leurs spécificités culturelles noyées dans la diversité ethnique, le clérico-nationalisme établit des moyens de se distinguer des Autres. Il prône le maintien des racines qu'il veut distinctes au peuple canadien-français. Notons entre autres « l'unité absolue du parler canadien, la pureté de la

¹³² Entre 1900 et 1913, 2,5 millions d'immigrants s'installent au pays et se mêlent aux 5 millions de Canadiens (Lahaise 2002 : 16).

¹³³ Le Canadien français y côtoie notamment davantage d'anglophones de religion protestante que de catholiques de langue française.

race et la pérennité de l'âme française » (Bouchard 1996 : 14). Ce que le sociologue Gérard Bouchard appelle, en d'autres mots « La thèse qui faisait du Canada français un clone de la France » (2003 : 12). En effet, ses dites racines renvoient en réalité à une mythologie ruraliste et passéiste qui fait référence à une vision idéalisée de l'Ancien Régime. Cette période dominait en France vers le milieu du XVI^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e siècle¹³⁴ et comportait un mode d'organisation politique et sociale qui était entre autre fondé sur « l'absolutisme royal et l'existence de privilèges », ainsi qu'une économie basée sur l'agriculture et l'autoconsommation (Encyclopédie Larousse). De plus, dans l'Ancien Régime, la religion catholique était celle de l'État, mais également du roi et de tous ses sujets (Encyclopédie Larousse). Selon Bouchard, cette référence au régime ancien de la Mère Patrie offre aux Canadiens français « la substance, l'autorité symbolique qui lui faisaient défaut et que les Canadiens anglais lui contestaient » (2003 : 12).

D'ailleurs, chez l'élite conservatrice, les références à cette période héroïque remontent aux années 1860, lorsque certains membres du clergé tels que Mgr Louis-François Laflèche offraient notamment un caractère de mission providentielle au peuple (Vigneault 2002 : 31). À ce sujet, le sociologue Jean-François Laniel précise que la version canadienne-française de l'ultramontanisme : « a fait sienne une certaine idée romantique de la nation : l'avènement d'une "contre-société" intégralement catholique s'y est fait projet d'édification nationale » (2015 : 15-16). Sans la présence d'un « État souverain » ou d'un encadrement organisationnel solide, Laniel explique que « les petites nations » appelées également « nations sans histoire » risquent une prise de contrôle de la part des dirigeants religieux de l'organisation étatique nationale. Au Canada français, l'« Église-nation », devenue une institution dans la seconde moitié du XIX^e siècle, prend alors en main le projet d'édification nationale. Laniel résume ainsi la situation :

[...] en faisant du catholicisme la tradition nationale des Canadiens français et de ses institutions le véhicule de leur expression collective, l'Église catholique canadienne-française « a fait une société », permettant notamment une intégration différenciée et une participation graduelle de la nation canadienne-française à la modernité, semblable au parcours du catholicisme lui-même (2015 : 16-17).

¹³⁴ La date de départ renvoie au début du règne de François Ier (1515-1547) et la date de fin à la proclamation de l'Assemblée nationale le 17 juin 1789 (Révolution). Certains historiens réservent l'expression à la période 1661-1789, une période de stabilité relative de l'absolutisme.

Toutefois, le spécialiste des sciences politiques Denis Monière précise qu'après avoir vécu un essor de 1867 à 1896, l'ultramontanisme canadien-français, dont nous venons de voir l'origine, perd de son influence. Il en précise d'ailleurs la raison : la seconde phase d'industrialisation et la vague de modernisation qui surviennent à la fin du XIX^e siècle bouleversent la vision du monde établie par l'ultramontanisme : « l'idéologie dominante se développe [désormais] en contradiction avec l'état des forces productives » (Monière 1977 : 189, 226, 233).

2.3.3 Le nationalisme au cœur de la presse écrite

Depuis leur naissance, les imprimés et les journaux bas-canadiens sont contrôlés en partie par des autorités politiques et religieuses. Nous avons vu longuement, au chapitre 1, que tout au long du XIX^e siècle, la presse d'opinion est notamment utilisée à des fins de jeux de pouvoir et de contrôle, par des acteurs importants du monde politique et clérical. La manipulation du contenu de la presse écrite leur permet entre autres de véhiculer des idéologies diverses, parfois opposées, telles que l'ultramontanisme et le libéralisme. Toutefois, au tournant du XX^e siècle, une presse indépendante des parties politiques voit le jour¹³⁵, en parallèle à la montée d'un nationalisme exacerbé. Cette dernière, dont le discours mêle la « propagande » et l'« érudition », adopte des formes variées comme celles du journal, du bulletin ou de la revue (Saint-Jacques et Lemire 2005 : 190). Les historiens de la littérature Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire, qui en ont fait l'étude, en précisent les objectifs :

Le prosélytisme et le militantisme au cœur de ces nouvelles publications témoignent de l'existence de nouveaux mouvements et réseaux qui cherchent à redéfinir l'identité nationale et les valeurs traditionnelles des Canadiens français, notamment par l'attachement à la religion catholique. Ces feuilles s'adressent d'abord à des fervents ou à des adeptes, gagnés d'avance à une idée (2005 : 190).

La naissance de cette presse de combat indépendante des partis politiques est donc intimement liée à des idéaux, qui sont soutenus par le renouveau nationaliste qui marque le XX^e siècle. À la tête de ces journaux trônent des membres notoires des factions nationalistes, qui n'ont d'ailleurs pas peur d'afficher leur position. Ces organes de propagande apparaissent dans le but de mettre de l'avant une programmation, qui adopte tantôt la couleur rouge tantôt

¹³⁵ Jean De Bonville en fait état dans son étude sur la presse québécoise, lorsqu'il note une croissance de ces journaux indépendants entre 1884 et 1914.

la couleur bleue. À Québec, la propagande émane « de l'épiscopat et de mandarinat professoral de l'université », alors que, dans la métropole montréalaise, elle provient davantage des associations, soulignent Saint-Jacques et Lemire (2005 : 3). Ainsi, au début du XX^e siècle, ces groupes nationalistes autant catholiques que laïques s'infiltrèrent dans le milieu des communications, mesurant désormais le pouvoir de diffusion que représente la presse écrite. Indépendants des partis politiques, ils créent alors une presse de propagande patriotique (2005 : 3). À Montréal, les patriotes catholiques fondent des journaux comme *L'Action sociale catholique* (1907-1915)¹³⁶, *Le Devoir* (1910-) et *Le Droit* (1913-) alors que les patriotes régionalistes trouvent une voie de diffusion dans *Le Semeur* (1904-1935), *Le Pays laurentien* (1916-1918), *L'Action française* (1917-1927) et également *Le Devoir*¹³⁷. Ces journaux se donnent notamment comme objectif de défendre la langue française et la religion catholique (2005 : 3, 190). Les figures de proue de ce clérico-nationalisme sont les prêtres Camille Roy (1870-1943) (critique) et Lionel Groulx (1878-1967) (historien). Pour leur part, les nationalistes à tendances libérale et laïque, dont les représentants les plus notoires sont les journalistes Olivar Asselin (1874-1937) et Jules Fournier (1884-1918), fondent, dirigent ou participent à des journaux comme *Les Débats* (1899-1903), *Le Nationaliste* (1904-1922), *L'Action* (1911-1916)¹³⁸ et *Le Journal* (dates?)¹³⁹. Quant à ces hommes de gauche, ils maintiennent un esprit d'indépendance et de liberté d'expression. Au sein de leurs publications, de jeunes auteurs publient des textes aux positions tranchées et aux contenus polémiques sur les questions nationales tels que certains membres de l'École littéraire de Montréal (Saint-Jacques et Lemire 2005 : 3, 198).

2.3.4 Les dessinateurs de presse au service du nationalisme

Que ce soit au sein des journaux nationalistes de gauche ou de droite, plusieurs dessinateurs de presse s'y retrouvent engagés. Au service de la presse écrite, il est possible de croire qu'ils y sont malgré eux entraînés à travailler ou voient là l'occasion de remplir des contrats supplémentaires. Cependant, comme chaque cas est unique, il est difficile de savoir si ces derniers se joignent aux périodiques de propagande par conviction politico-idéologique

¹³⁶ *L'Action sociale catholique* est fondée par *L'Association catholique de la jeunesse canadienne-française*.

¹³⁷ À Québec, les clérico-nationalistes et les régionalistes fondent avec l'appui d'un patronage de l'Université de Laval la *Société du parler français au Canada* en 1902 et le *Bulletin du parler français au Canada* (1902-1918). De plus, ils appuient leurs idéaux dans les pages du *Terroir* (1918), de *L'Action Sociale* (1907-1915) et de *La Nouvelle-France* (1902-1918) (Saint-Jacques et Lemire 2005 : 3, 95 et 191).

¹³⁸ Fondé le 15 avril 1911 par Jules Fournier.

¹³⁹ Lorsqu'Olivar Asselin quitte le journal *Les Débats*, il est nommé rédacteur du *Journal* (Richard 2006 : 108).

personnelle ou par intérêt financier¹⁴⁰. Nos recherches démontrent néanmoins que, au tournant du XX^e siècle, les dessinateurs de presse montréalais semblent se partager le tout nouveau marché de périodiques nationalistes, selon leurs intérêts artistiques. Les caricaturistes comme Barré, Charlebois, Lamarche, Ryan et Vézina, travaillent davantage dans la presse de propagande nationaliste à tendance libérale. Barré, Charlebois et Vézina sont caricaturistes entre autres pour *Le Nationalistes* et *L'Action*¹⁴¹. Charlebois travaille également au journal *Les Débats*¹⁴², aux côtés de Barré, Lamarche et Ryan, alors que Vézina occupe les tribunes du *Journal*. Pour sa part, Lamarche est caricaturiste pour le compte des journaux *Le Canada* (1903-1953) et *L'Action*. Quant à Alonzo Ryan, il collabore au journal *Le Combat* (1903-1904), et œuvre auprès de chacun de ses confrères caricaturistes : il est au *Canada* avec Lamarche, au *Journal* avec Vézina et remplace Charlebois au *Débats*¹⁴³ (Ryan 1904 ; Karel 1992 : 456 et 813 ; Doyon 2004 ; Richard 2006 : 105-107)¹⁴⁴. Par ailleurs, Bourgeois et Racey sont des cas particuliers : ils sont caricaturistes, mais à la différence de leurs confrères, ils demeurent dans le circuit de la grande presse où une stabilité financière semble leur être accordée. Le premier est dessinateur attitré à la *Presse*, et le second, au *Montreal Daily Star*, une situation enviable depuis qu'il a remplacé Julien. Sans parler des clauses d'exclusivité qui figurent sur le contrat de travail de certains dessinateurs, tels que Julien et Bourgeois, empêchant ces derniers d'aller vendre leurs illustrations à des journaux concurrents¹⁴⁵ (Danaux 2013B : 15).

Nous croyons que ces caricaturistes choisissent de travailler au sein de la presse d'opinion libérale parce qu'il s'agit d'un lieu de prédilection pour les débats polémiques, et

¹⁴⁰ Ces questionnements nécessiteraient des recherches approfondies qu'il est impossible de mener à terme dans le cadre de ce mémoire.

¹⁴¹ Ils sont aussi au *Devoir*, mais des recherches approfondies seraient nécessaires pour dévoiler la fréquence et le type d'illustration qu'ils ont produits. Richard mentionne notamment que la présence de Charlebois au *Devoir* aurait été exceptionnelle (2006 : 16). David Karel ne mentionne pas d'information supplémentaire pour Vézina (1992 : 813).

¹⁴² À l'automne 1900, le directeur de la rédaction du journal *Les Débats*, Louvigny de Montigny, quitte le journal pour conflit d'intérêt. Il fonde alors *Les Vrais Débats*, puis *L'Avenir*, auxquels participe Charlebois. Les caricaturistes qui demeurent encore au journal poursuivent leurs collaborations pendant un temps sous couvert de pseudonyme. Certains quittent par la suite et refont surface, lorsque le journal est de nouveau indépendant (Richard 2006 : 106-107).

¹⁴³ Il le remplace en janvier 1903, jusqu'à la fermeture du journal par Mgr Bruchési en octobre 1903 (Saint-Jacques et Lemire 2005 : 197 ; Richard 2006 : 108).

¹⁴⁴ Durant sa carrière, Charlebois est caricaturiste aussi pour *La Patrie*, *La Presse*, *Le Passe-temps*, *Les Vrais Débats*, *L'Avenir*, *L'indiscret* et *La Bombe* (Richard 2006 : 16). Vézina travaille aussi au *Devoir* ainsi que *Le Journal* et le *Je dis tout* (Karel 1992 : 813). Alonzo Ryan travaille aussi à la *La Patrie*, *Le Witness*, *Le Herald*, et le *Sunday Sun* (Ryan 1904).

¹⁴⁵ Stéphanie Danaux mentionne toutefois que ces derniers ont la liberté de concevoir des illustrations littéraires pour des journaux concurrents, hors de leurs horaires de travail à *La Presse* (2013B : 15).

conséquemment, pour l'art de la caricature. D'ailleurs, Sara Richard souligne cette possibilité dans son mémoire consacrée à Charlebois : « [...] les journaux d'opinion sont en mesure de préserver une ouverture au débat plus grande que le quotidien, c'est-à-dire un environnement davantage propice pour la création de caricatures puissantes, voire agressives » (2006 : 99). Richard remarque aussi que les caricatures trouvent une place de choix, à la Une de ces journaux libéraux, et ce, à presque tous les numéros, accompagnant parfois les textes des journalistes en éditorial (2006 : 102, 110). De plus, les caricaturistes peuvent compter sur l'appui de ces journaux de propagande pour diffuser des extraits de leurs œuvres personnelles. Un directeur comme Jules Fournier fournit notamment une vitrine à ses caricaturistes dans son journal *L'Action*. L'éditeur fait entre autres la promotion des albums personnels de Charlebois et de Vézina, avant même leur parution officielle, offrant des encouragements et publiant en avant première certaines de leurs caricatures (Richard 2006 : 121, 136). Par ailleurs, il arrive parfois que les éditeurs fournissent aux caricaturistes des contrats de travail en lien avec la cause nationaliste, telle que la confection d'albums de caricatures dont le thème est axé sur la lutte politique, une formule qui apparaît une bonne stratégie propagandiste. En novembre 1904, dans le cadre des élections fédérales, *Le Canada*, un des organes du parti libéral publie, notamment le recueil de caricature *Le balai coups de crayons politiques*, dans l'objectif de faire la promotion de la politique de Wilfrid Laurier (2006 : 225-226). Alonzo Ryan qui est le caricaturiste attitré au *Canada* est alors sollicité pour les caricatures. Plus tard, pour l'édition de 1908, l'album est créé cette fois par Félix Lépine, dont certains auteurs attribuent la paternité du pseudonyme à Lamarche (2006 : 225-226). Quant à Charlebois, il aurait été sollicité pour réaliser des commandes d'albums dans le cadre de luttes et de campagnes politiques ainsi que d'élections municipales et provinciales, mais ces albums, si ils sont bel et bien de sa plume, sont demeurés anonymes (2006 : 244-45). Ainsi, au début du XX^e siècle, la majorité des caricaturistes s'oriente plutôt vers la presse laïque et libérale, puisque cette dernière leur accorde finalement l'espace de création et les avantages nécessaires pour exercer leur métier. Sans parler qu'ils sont conscients que le milieu ecclésiastique lutte depuis longtemps contre le genre de la caricature qu'il considère comme des amusettes et des bagatelles. Stéphanie Danaux raconte notamment qu'en 1906, l'abbé Camille Roy, « Fervent opposant des suppléments illustrés de fin de semaine et du dessin d'humour dans la presse », dénonce la pratique de la caricature. L'historienne de l'art rapporte les propos de Roy : « l'introduction dans le journal de ces images grotesques, de ces scènes plutôt insignifiantes qu'enfante chaque semaine l'imagination vidée d'artistes qui excellent dans le genre burlesque ou bouffon » (Danaux 2013B : 24).

Par ailleurs, d'autres dessinateurs, qui n'ont pas choisi la vocation de caricaturiste, comme Massicotte profitent du tournant clérico-nationaliste et de la vague régionaliste pour dénicher des contrats d'importance avec les associations de droite. En 1900, il réalise notamment pour la *Société de Tempérance* de l'Église Saint-Pierre, une illustration didactique, dans laquelle un jeune garçon voit le chemin à suivre pour atteindre la réussite spirituelle. Dans la composition, le fidèle découvre les deux chemins qu'il peut emprunter dans sa vie et les événements qu'ils l'attendent s'il opte pour la mauvaise voie (fig. 98). Puis, en 1909, il se met cette fois au service de *L'Almanach du peuple* des Éditions Beauchemin. David Karel souligne que « la vocation » de la librairie est nationaliste et traditionaliste¹⁴⁶. D'ailleurs, l'historien de l'art précise que « Le point de chute [...] à Québec est la Maison J.-P. Garneau, qui s'affiche "libraire du clergé" » (2005 : 141). Pour les éditions Beauchemin, Massicotte travaille entre autres à la littérature terroiriste et produit des illustrations de contes pour la jeunesse, des manuels scolaires et des documents de propagande, puisque l'almanach « se charge [notamment] de l'éducation populaire dans le but de perpétuer les traditions et de protéger, par le fait même, le caractère national » (Karel 2005 : 165). Par ailleurs, le dessinateur se consacre également, dans les années 1910, à l'illustration jeunesse pour les Frères des écoles chrétiennes. En 1914, il réalise notamment pour eux *Histoire du Canada*, dans lequel il exécute plus de 25 portraits d'hommes célèbres. Puis, en 1919, il illustre le recueil de contes *Les récits Laurentiens* du Frère Marie-Victorin, promoteur d'une nouvelle pédagogie qui mêle la religion catholique, la science et l'histoire. Par ailleurs, en 1914, l'artiste produit également *Autour du foyer canadien* (fig. 100) de Louis Boncompain, dont les textes sont des extraits du Bulletin paroissial de l'Immaculée-Conception et l'année suivante, il illustre *Mes premières leçons de rédaction* (1915) pour les Frères du Sacré-Cœur, ainsi que *Lecture courante* pour les Frères de l'instruction chrétienne (fig. 101) pour lequel l'artiste réalise quelques portraits et plusieurs scènes de genre. En 1923, il réalise cette fois une série de seize gravures, « Notre vie nationale », pour *La Voix nationale* publié par « les frères missionnaires colonisateurs du Canada » (Karel 2005 : 171). Massicotte se met à travailler aussi pour les médias fondés par la *Ligue des droits du français* créée en 1913, tels que *L'Almanach de la langue française* (1916-1935). Ce sont là quelques exemples parmi un vaste corpus, mais qui permettent tout de même de démontrer l'implication du dessinateur dans les associations de droite.

¹⁴⁶ Après la guerre, il aurait d'ailleurs achevé son virage traditionaliste (Karel 2005 : 165).

Finalement, nos recherches montrent également qu'il y a des illustrateurs qui demeurent dans le rouage de la grande presse, tout en participant également au mouvement pédagogique en littérature jeunesse à caractère notamment nationaliste. En effet, au début du XX^e siècle, Bourgeois, Brodeur, Caron, Latour et Savard demeurent au service des quotidiens *La Presse* et *La Patrie*, mais travaillent aussi, entre 1916 et 1919, à illustrer les recueils jeunesse des concours littéraires qu'organisent la Société Saint-Jean-Baptiste. Brodeur, Massicotte, Latour, et Savard sont notamment sélectionnées lors des quatre premiers concours. Puis en 1921 la Société crée une revue intitulée *L'Oiseau bleu* (1921-1940) à laquelle Brodeur participe. Nos recherches montrent qu'il illustre notamment *Francine et Graindesel*, une histoire illustrée qui paraît dans plusieurs numéros durant la première année (fig. 99). Ainsi, Bourgeois, Brodeur, Caron, Latour et Savard évitent un parcours artistique de grande ampleur dans les journaux de propagande, et ce, sans doute par le fait qu'ils occupent des postes d'importance dans la grande presse qui leur garantissent déjà salaire et visibilité. Les caricaturistes Bourgeois et Racey semblent représentatifs de cette situation : ils sont caricaturistes, mais demeurent en poste dans les grands quotidiens de la métropole où ils décrochent des contrats de plus grand envergure qui comportent notamment des clauses d'exclusivité.

Ainsi, les raisons qui mènent certains dessinateurs à s'engager dans le nationalisme de droite ou de gauche et d'autres à s'en exclure sont plutôt rationnelles et renvoient à des besoins tels que la stabilité financière, la sécurité au travail, la liberté d'expression, et pour certains, à la possibilité sans doute d'exprimer leurs idéaux politiques, du moins d'y participer visuellement. Finalement, ces raisons sont sans doute également nourries par les tensions polarisées qui sont au cœur de l'époque. En effet, David Karel précise qu'au lendemain de la Première Guerre mondiale : « Une ère d'hésitation chez les maîtres penseurs de ce grand projet de société engendre des visions contradictoires [...] Quel parti prendre : celui du progrès ou celui de la tradition ? » (2005 : 143).

2.3.5 La tradition inventée et la mythologisation

Au début du XX^e siècle, la montée des nationalismes n'entraîne pas uniquement un désir de se distinguer de l'Autre, mais également de ce définir soi-même en tant que nation distincte. Parmi les défenseurs de l'identité nationale, certains tentent alors d'ériger une mémoire collective, de laquelle ils préservent et diffusent volontairement des représentations

traditionnelles. Dessinées à répétition et sous des formes très semblables, nous croyons que ces images partagent un but précis : perpétuer délibérément des stéréotypes ou des modèles communs et normaliser ces derniers. L'angle d'analyse proposé est celui de l'image mythique. Ce concept s'inspire des notions de mythe et d'imaginaires collectifs proposés par l'historien et sociologue Gérard Bouchard. En adaptant cette idée au contexte qui est le nôtre, nous pensons être en mesure de mieux comprendre la nature et l'objectif de certaines images produites en série par les dessinateurs de presse. Ces dernières exprimeraient notamment la nécessité, ou l'aspiration, du peuple canadien-français de se construire une identité, dont les bases reposeraient sur un passé historique et des traditions nationales. Dans les pages suivantes, nous allons voir de quoi il en ressort.

En 2014, le sociologue Gérard Bouchard publie son essai, *Raison et déraison du mythe. Au cœur des imaginaires collectifs*, dans lequel il définit les concepts d'imaginaire collectif et de mythe sur lesquels ses travaux reposent. Il explore notamment les fonctionnements et les mécanismes du phénomène du mythe et déclare que ce dernier est universel. Il agit comme un « mécanisme sociologique », autant dans les civilisations anciennes qu'actuelles (2014 : 17-18). Le sociologue affirme à propos du mythe que ce dernier joue des rôles importants dans la société, tels que nourrir des idéologies, aider à la construction des identités, inspirer des choix collectifs et surtout, structurer une vision du passé et de l'avenir (2014 : 39). De plus, en 2003, il définit la mémoire collective comme :

[...] l'ensemble des représentations par lesquelles toutes collectivités se donne une définition d'elle-même et des autres, au passé, au présent et au futur ou, en d'autres mots, tout ce qui compose une vision du monde, au sens le plus étendu du terme, incluant l'identité, la mémoire et l'utopie (2003 : 12-13).

Ainsi, Bouchard explique que « la notion d'imaginaire désigne aussi bien les pratiques discursives – c'est-à-dire l'acte de construction des représentations – que ces représentations elles-mêmes qui en sont le produit symbolique » (2003 : 13). Dans les pages suivantes, nous tentons de démontrer que, par le biais de leur art, les dessinateurs auraient travaillé à l'élaboration de cet imaginaire collectif et national, en représentant certains stéréotypes. Nous pensons notamment que la montée des nationalismes les aurait encouragés à créer des œuvres à l'image des spécificités identitaires et culturelles, que les représentants du mouvement élaboraient corrélativement dans leurs discours politiques. Parmi ces dernières figureraient en

tête de liste les traditions. Pour appuyer cette hypothèse, nous nous référons au concept de « tradition inventée » élaboré par les historiens Eric Hobsbawm et Terence Ranger :

L'expression « tradition inventée » est utilisée dans un sens large, mais non pour autant imprécis. Elle inclut à la fois les « traditions » qui ont été effectivement inventées, construites et instituées de manières officielles, et celles qui émergent de façon plus indistincte au cours d'une période brève et datable – peut-être quelques années à peine – et s'établissent d'elles-mêmes avec une grande rapidité (2012 : 11).

Les auteurs suggèrent que, dans certaines sociétés où des transformations surviennent trop brusquement en imposant de nouveaux modèles collectifs qui ne correspondent plus aux anciennes traditions, celles-ci ressentent le besoin de se structurer à nouveau, en recherchant alors un élément représentatif de stabilité et d'immuabilité, un point d'ancrage, que les auteurs nomment « élément invariable ». Pour ce faire, elles vont entre autres « établir une continuité avec un passé historique approprié », à l'intérieur duquel la tradition devient cet élément immuable auquel vient se fixer la mémoire du peuple. D'ailleurs, la continuité peut s'avérer fictive, puisque les auteurs remarquent qu'« [il] n'est pas nécessaire que les temps historiques dans lesquels s'insère la nouvelle tradition soient lointains, voire remontent jusqu'à la nuit des temps » (2012 : 12). Ces derniers précisent que la tradition devient finalement « dans sa forme moderne, un produit de la fin du XIX^e et du XX^e siècle » (2012 : 11). Mais il n'y a pas que cette continuité qui soit fictive : ces traditions peuvent l'être également. Hobsbawm le souligne : « [ces] ''traditions'' qui semblent anciennes ou se proclament comme telles ont souvent une origine très récente et sont parfois inventées » (2012 : 11). Afin de parvenir à inventer cette tradition, les sociétés font alors appel à un processus nommé « formalisation », qui se caractérise notamment par des références répétitives au passé, dont les moyens de communication deviennent l'une des méthodes servant à les « banaliser » (Hobsbawm 2012 : 11-15). Bien que Hobsbawm et Ranger aient élaboré cette théorie à travers des exemples tirés de l'histoire de la Grande-Bretagne, il est possible d'en reprendre les concepts majeurs et de les appliquer à l'histoire du Canada français.

À cet effet, face à l'arrivée de la modernité et des changements radicaux qu'elle impose, les Canadiens français ressentent la nécessité de prendre ancrage dans diverses références. D'un côté, certains veulent s'accrocher à la défense de la langue française et/ou à la religion catholique, de l'autre côté, certains ou parfois les mêmes, s'acharnent à préserver les us et coutumes traditionnelles et le mode de vie rural. Autant d'éléments qui prennent une

importance aux yeux des nationalistes, grâce au rôle qu'ils jouent dans l'invention d'une nationalité ou dans la construction de références nationales. À cette période charnière du passage entre le XIX^e et le XX^e siècles, les élites estiment qu'il faut préserver l'identité canadienne-française. L'invention de la tradition apparaît alors comme un excellent élément invariable permettant au peuple de survivre aux changements provoqués par l'ère industrielle et moderne. À cet effet, Hobsbawm et Ranger remarquent :

[...] ce sont des réponses à de nouvelles situations qui prennent la forme d'une référence à d'anciennes situations, ou qui construisent leur propre passé par une répétition quasi obligatoire. C'est le contraste entre le changement permanent, l'innovation du monde moderne et la tentative de structurer au moins certaines parties de la vie sociale comme immuables et invariantes [...] (2012 :12).

Pour parvenir à construire cette tradition, l'un des moyens employés est la référence à la mythologie. Des représentations sont alors créées pour construire une culture nationale sur ces références stéréotypées, dont Bouchard énumère ainsi les trois facettes « a) d'une société parfaitement homogène sous le rapport de la langue, des coutumes et des mœurs, b) d'une population rurale sédentaire, très attachée à ses racines, c) de familles harmonieuses, dévotes, remarquablement soumises aux prêtres [...] » (2003: 10). Ces trois stéréotypes sont en réalité des mythes sociaux. Mais qu'est-ce que le mythe social ? Selon le sociologue, ce dernier adopte diverses formes et multiples visages : représentation, normes, traditions, modèles, archétype, etc. (2014 : 33). Parfois « bénéfiques » et d'autres fois « nuisibles », ces représentations puissantes expriment les désirs, les sentiments et les besoins d'une société et sont porteuses de modèles exemplaires dont la nature est variable : valeurs, croyances, aspirations, finalités, idéaux, attitudes ou dispositions (2014 : 37). Par ailleurs, Bouchard constate que le mythe est toujours hybride et dichotomique et que cette nature est due à l'amalgame inégal de tensions qui le forment. Ces tensions, précise-t-il, sont un mélange entre la réalité et la fiction¹⁴⁷, la raison et l'émotion, la conscience et l'inconscience ainsi que la vérité et la fausseté.

Dans le cas du Canada français, le sociologue déclare que les spécificités sur lesquelles les Canadiens français construisent leur identité qu'ils veulent distincte sont tantôt

¹⁴⁷ En réalité, ces notions de fiction et de fausseté liés aux mythologies renverraient à la théorie de l'invention de la tradition de Hobsbawm et Ranger vue précédemment. Les représentations produites par les dessinateurs légitimeraient un discours politico-identitaire.

des « déformations », tantôt des « affabulations pures et simples » (2003 : 11). En effet, au tournant du XX^e siècle, bien que le Canada français vit une effervescence culturelle et ouvre ses frontières à la modernité, les élites conservatrices tentent coûte que coûte de maintenir leur autorité en préservant l'idée que le mode d'organisation politique et sociale de l'Ancien Régime est toujours en vigueur au pays, du moins sinon qu'il doit être envisagé comme un modèle exemplaire à suivre (2003 : 12). Toutefois, les élites conservatrices nourrissent en réalité un sentiment de nostalgie envers cet Âge d'or de la Mère Patrie. C'est l'une des raisons d'ailleurs pour lesquelles à l'époque, l'un des mythes qui prédomine les sphères culturelles au Québec est celui de *l'agriculturisme* aussi appelé le mythe agraire soutenu par l'idéologie clérico-nationaliste. Ce dernier réfère au mode économique du régime, qui était basé sur l'agriculture et l'auto-consommation. Ainsi, encouragés par les élites cléricales et politiques, les artistes produisent des images qui font références à un passé traditionnel presque révolu qu'ils s'évertuent à préserver dans les mémoires, un mode de vie agraire qui est encore intouché par les nouveautés technologiques apportés par la modernité. À ce sujet, Bouchard déclare: « Il s'avère, par exemple, qu'une société peut entretenir longtemps sur elle-même et sur les autres des représentations que l'observation empirique la plus élémentaire dément pourtant d'une façon radicale » (2003 : 9). La ville devient alors un élément s'opposant au mythe. À ce sujet, Esther Trépanier et Véronique Borboën remarquent:

Il faut dire que la « diabolisation » de la ville par le discours religieux a sans doute beaucoup contribué à occulter la réalité de la culture urbaine et à différer sa reconnaissance dans le domaine des arts. La ville [...] est un espace que l'on présente comme étranger aux Canadiens français, dominé par le « matérialisme anglo-saxon », un lieu de perdition pour les valeurs familiales et religieuses catholiques, une tentation à laquelle il faut résister. La ville est « laide » (Trépanier et Borboën 2012 : 92).

Les artistes éliminent alors très souvent la présence de ces réalités modernes de leurs œuvres. De plus, comme le signale Bouchard, malgré son caractère contradictoire, le propre du mythe n'est pas sa véracité, mais son « effectivité », cette facilité, explique-t-il, à présenter une promesse plutôt que la réalité, avec laquelle finalement il demeure en tension constante (2014 : 39). Ainsi, les images produites par les dessinateurs sont contradictoires de la réalité, mais répondent à la nécessité de faire croire au peuple à une fiction¹⁴⁸. Elles seraient en réalité

¹⁴⁸ Elles répondent, selon nous, au dualisme existant au sein même de la société canadienne-française qui leur donne naissance au tournant du XIX^e siècle. Nous l'avons vu plus tôt, la peur de perdre leurs spécificités culturelles et identitaires crée au sein de la collectivité une ambiguïté entre la nécessité de promouvoir la modernité ou la tradition, un doute constant, entre la primauté d'une vie urbaine ou rurale, une tension polarisée qui s'infiltre au cœur même du milieu artistique et oppose deux écoles de pensée: l'une dite moderniste qui

des images-types et mythiques fabriquées dans l'intention de maintenir, dans l'imaginaire collectif des Canadiens français, l'idée d'une communauté essentiellement rurale. Ces images représentent notamment les éléments patrimoniaux réquisitionnés par les défenseurs de la nation pour leur efficacité à définir la nation.

2.3.6 Les images mythiques dans la presse écrite

Très tôt, le circuit de la presse écrite et des imprimés apparaît aux acteurs du pouvoir comme un réseau de diffusion idéal pour les images mythiques. Des illustrations sont alors produites en grand nombre par les artistes – peintres, sculpteurs et dessinateurs. Ces dernières présentent en majorité des scènes canadiennes dont les thèmes récurrents sont les traditions populaires ainsi que les fêtes religieuses. Les figures types reviennent aussi fréquemment, telles que l'agriculteur, le conteur et le vieil habitant Jean-Baptiste. Liées aux soi-disant origines du peuple, ces images abondent dans les journaux et les imprimés, dont les éditeurs commandent la fabrication auprès notamment des dessinateurs de presse. Nous croyons que les nationalistes font ici appel au processus de formalisation, afin de cristalliser ces images dans l'imaginaire collectif. La présence de sujets récurrents en témoigne alors : pensons aux thèmes de la Bénédiction du Jour de l'an, du réveillon de Noël, du temps des sucres, des épluchettes de maïs, du retour de la messe de minuit, de l'Angélus, de la Nouvelle Année, de Pâques, de la Toussaint, et évidemment, de la fête de la Saint-Jean-Baptiste. Pensons plus précisément aux scènes de genre représentant le retour de la messe de minuit réalisées par les dessinateurs Caron, Brodeur, Julien, Latour et Massicotte (fig. 102-109) ; la récolte de l'eau d'érable et la bénédiction du jour de l'An de Julien, Latour et Massicotte (fig. 110-118) ou encore l'épluchette de blé d'Inde de Barré et Massicotte (fig. 119-120). Après avoir observé ces images, on remarque qu'elles comportent des similitudes importantes, lesquelles portent à croire qu'elles ont été façonnées sur des modèles volontairement semblables, c'est-à-dire dans l'intention, comme le propose la théorie de Hobsbawm et Ranger, de « formaliser » les traditions qu'elles représentent. D'abord, on retrouve la présence répétée d'un paysage forestier dans lequel apparaît au lointain l'esquisse d'un village, d'une église ou encore d'un

exhorte de jeunes artistes, écrivains et poètes à s'intéresser aux tendances artistiques nouvelles venues d'Europe et des États-Unis; l'autre dit passéiste qui réunit les hommes de lettres, les folkloristes et les artistes qui mettent de l'avant une imagerie issue tantôt des contes et légendes, tantôt des mœurs et coutumes canadiennes-françaises. En d'autres termes, des artistes qui produisent majoritairement des œuvres dont les sujets traditionnels participent au mouvement conservateur et mettent de l'avant l'idéologie du terroir. Au cœur de ce dilemme, les dessinateurs se retrouvent dispersés dans les différents journaux de la métropole et travaillent pour la plupart à la fabrication de ces images.

clocher ; puis la reprise d'éléments tels qu'un chien, une pleine lune, un couple de villageois, et finalement le traineau à neige et son conducteur. D'ailleurs, nous croyons que ce dernier fait directement référence à une figure type connue, celle de « l'habitant d'autrefois », dont le costume traditionnel est documenté par Julien (fig. 121) et Massicotte (fig. 122). Publiée notamment dans *Le Monde illustré*, l'illustration de ce dernier décrit l'habitant ainsi : un homme vêtu de l'étoffe du pays¹⁴⁹, portant un « capot », des « bottes sauvages », une casquette de fourrure et une ceinture fléchée (Genest 1979 :162). Mais, il n'y a pas que les scènes du retour de la messe de minuit qui intègrent des figures types, d'autres telles que les scènes des travaux des champs également. Selon Hobsbawn et Ranger, les figures types telles que le paysan et les modes de vie désuets que celui-ci incarne deviennent en vérité « une figure dépositaire de la continuité historique et de ses traditions » (Hobsbawn et Ranger 2012 : 18).

Par ailleurs, outre leurs compositions très similaires, ces œuvres portent également des titres analogues : « En route pour la messe de minuit », « Retour de la Messe de Minuit au Manitoba », « Retour de la messe », « Les souhaits du nouvel an », « Le Jour de l'An », etc. Dans le cas des figures archétypales du terroir, la même chose se produit. Nous sommes frappés par la ressemblance des éléments physionomiques et vestimentaires de ces dernières qui empruntent sans cesse au stéréotype du Canadien Jean-Baptiste : un homme d'âge mûr, fumant la pipe et portant la barbe ou la moustache, chapeauté d'une tuque rappelant le bonnet phrygien des patriotes. Autant d'éléments empruntés à la tradition vestimentaire héritée du la période de l'Ancien Régime et d'un mode de vie rural. Pour l'historienne Marie-Hélène Grivel, « Les colons deviennent la figure de proue du mouvement nationaliste qui est la base de l'Histoire du Canada-français » (2015 : 10). D'un avis similaire, David Karel propose que « Le succès de la formule [de Berthelot] marque une étape dans la constitution d'une galerie de types populaires de la presse illustrée » (2005 : 54)¹⁵⁰. L'historien de l'art ajoute que, parmi ces derniers, outre Ladébauche issu du milieu de la caricature, figure également Jos Violon : un personnage littéraire inventé par Louis Fréchette en 1905¹⁵¹, auquel Henri Julien donne forme visuelle (2005 : 54). Berthelot n'est donc pas le seul à marquer l'imagination populaire de personnages types, Fréchette et Julien y contribuent également. Ainsi, dans les œuvres des dessinateurs, le stéréotype de l'habitant adoptent différentes figures dont les plus

¹⁴⁹ Henri Julien réalise également un tableau intitulé « Étoffe du pays ». Aujourd'hui au MNBAQ.

¹⁵⁰ Karel raconte que Massicotte en réalise une série entre 1902 et 1905 pour *Le Passe-temps* qui rassemblent notamment les figures du faucheur, du porteur d'eau, de la fileuse, du camelot, du raquetteur (Karel 2005 : 137).

¹⁵¹ Le conte *Jos Violon* est publié en 1905 dans *L'Almanach du Peuple*.

récurrentes sont celles du paysan, du bûcheron, du semeur, du conteur et de l'agriculteur (fig. 123-129). Ce dernier est parfois représenté pensif assis sur une chaise, portant un chapeau de paille et une barbe de style *Old dutch* (fig. 125-129). D'autres fois, il est représenté actif aux travaux des champs ou à la récolte de l'eau d'érable au temps des sucres. Certaines fois encore, il est représenté à la coupe du bois ou de la glace. Pour ce qui est des titres, ces derniers reprennent tour à tour des formules composées de l'adjectif « Vieux », d'adverbes de temps comme « d'autrefois », « d'hier », « d'aujourd'hui » ou encore de noms communs comme « Habitant », « Canadien », etc. En réalité, l'objectif est de concevoir une identité nationale autour de traditions que l'on perçoit comme purement canadiennes-françaises et toujours vivantes. Nous croyons que la présentation deux images très similaires, qui se veulent l'une et l'autre d'hier et d'aujourd'hui, confirmerait alors ce lien, cette continuité des traditions entre le passé et le présent.

Dans les scènes canadiennes vues précédemment, nous pensons que les représentations mythiques renverraient à des valeurs comme le respect des traditions, de la famille, des aïeux et de la religion catholique. Elles se rapporteraient également à des idéaux comme le mode de vie rural, agraire et traditionnel, que la figure typique de l'habitant Jean-Baptiste incarnerait par son habillement. Finalement, elles réfèreraient à des idéaux comme celui d'un peuple maintenu dans les valeurs spirituelles et attaché à sa terre ainsi que ses traditions. Ces images feraient référence aussi à des notions comme la pureté des origines de la nation, une pureté entre autres « morale, ethnique et raciale », qui renverrait directement aux racines de la Mère Patrie, la France. Autrement dit à une identité et une culture canadienne-française qui se veut figée et unique, c'est-à-dire, qui n'aurait pas été « contaminée » par des réalités étrangères ou n'aurait pas succombé à l'environnement anglophone, bref qui serait toujours le miroir de la culture française (Bouchard 2003 : 10-11). Ainsi, les représentations serviraient également à opposer la culture canadienne-française à celle notamment des Anglais.

Ainsi, auteurs d'une grande partie de ces images, du moins celles qui circulent dans les journaux, les magazines et les almanachs, les dessinateurs de presse deviennent l'une des pièces maîtresses dans la construction de la mémoire collective et nationale. Par le biais des stéréotypes qu'ils véhiculent, ils participent au discours officiel qui tente d'établir une continuité fictive avec un passé traditionnel, en préservant l'idée qu'au Canada français, certaines façons de faire et de penser sont toujours en vigueur au début du siècle. D'ailleurs,

Bouchard déclare à ce sujet: « Il est remarquable que cette mythologie dictée par les impératifs du combat national a pu se perpétuer longtemps en dépit des démentis que lui infligeait la réalité quotidienne » (2003 : 11). Les images mythiques servent alors « aux angles morts de la mémoire » (2003 : 11).

CHAPITRE 3

Edmond-Joseph Massicotte (1875-1929)

En dernière partie, nous abordons un protagoniste notoire de l'histoire des arts graphiques : l'artiste canadien-français Edmond-Joseph Massicotte (1875-1929)¹⁵². Dans cette étude de cas, notre intérêt se porte sur sa production artistique et sur les éléments qui ont eu une influence sur elle. Ce sera l'occasion d'observer de plus près la trajectoire empruntée par l'artiste au tournant du XX^e siècle, lorsque la montée des nationalismes départage les dessinateurs dans les différentes voies de l'illustration et oriente ce dernier vers l'art traditionnel et le mouvement folkloriste. À notre avis, ce moment charnière personnalise et individualise son parcours professionnel, en comparaison de celui de ses collègues.

Nous l'avons vu précédemment, Massicotte fait partie de la deuxième génération des dessinateurs de presse. Pendant vingt ans, il travaille au service de l'actualité et du divertissement dans le réseau de la presse écrite : il illustre des faits divers, des portraits et fait des caricatures politiques et des dessins d'humour. Il est également un grand publiciste, dont les réclames se démarquent par leur complexité artistique. De plus, tout au long de sa carrière, outre les collaborations collectives, le dessinateur réalise plusieurs centaines d'illustrations pour les romans-feuilletons d'auteurs canadiens-français, dont une grande part est publiée dans *Le Monde illustré* et l'*Almanach Rolland*. Toutefois, l'artiste consacre en presque totalité les vingt dernières années de sa carrière aux almanachs et aux imprimés de propagande clérico-nationaliste, comme des manuels scolaires, des livres de récompense, des cartes postales, etc. Son entrée dans un poste permanent à l'*Almanach du Peuple* en 1909 est l'un des moments décisif de sa réorientation, même si l'artiste exécutait avant cette date des commandes à caractère religieux ou à saveur régionaliste¹⁵³. Après cette date, sa production d'œuvres modernes diminue sans cesse. Sans doute interpellé par les idéaux de sa collectivité, le dessinateur se consacre au grand projet de société conduit par les élites politico-religieuses. Toutefois, en parallèle, il collabore également aux travaux folkloriques de son frère Édouard-

¹⁵² L'artiste canadien-français Edmond-Joseph Massicotte naît le 1^{er} décembre 1875 dans le village de Sainte-Cunégonde. Fils du cordonnier Édouard Massicotte et d'Adèle Bertrand, l'artiste est le cadet d'une famille de deux enfants. Son frère aîné, Édouard-Zotique (1867-1947), est avocat de profession, mais se réoriente toutefois dans l'archivistique et le journalisme. Edmond-Joseph épouse Aldine Émond, le 3 février 1914, à l'église Saint-Pierre-Apôtre de Montréal. De leur union naît une seule fille, Cécile. Le célèbre dessinateur meurt d'un accident vasculaire cérébral, le 1^{er} mars 1929, âgé d'à peine 53 ans.

¹⁵³ En 1900, il réalise notamment l'affiche pour la *Société de Tempérance* de l'Église Saint-Pierre (œuvre vue précédemment).

Zotique. De 1909 à 1929, soit l'année de sa mort, il travaille aux côtés de son aîné à sauvegarder de l'oubli des traditions, notamment rattachées aux racines canadiennes-françaises, et ce, par le biais d'une approche ethnographique (folkloriste). Pour David Karel, l'intention de ces projets réside dans la promotion d'un « passé récent » et dans la sauvegarde des « petites histoires » (2005 : 166-168). Toutefois, au-delà la promotion des traditions et us et coutumes canadiennes-françaises, les frères travaillent également à la diffusion de savoirs multiples, référant notamment aux arts, à la culture, à l'histoire et à la science, dans cet esprit nouveau et scientifique de l'ethnographie. En effet, les recherches de Édouard-Zotique Massicotte servent très souvent au dessinateur pour composer ses œuvres visuels et le cadet illustre fréquemment les articles composés par son aîné. Un travail de collaboration lie ainsi les frères Massicotte entre eux.

Ainsi, ce dernier chapitre tente de faire le portrait du parcours professionnel du dessinateur et d'en extraire les étapes importantes, afin de rendre compte de ce qui le personnalise, en comparaison de ses collègues.

3.1 La carrière de Massicotte : tension et polarité

En 2005, dans sa rétrospective au Musée des beaux-arts de Québec, David Karel concilie les éléments essentiels de la production artistique du dessinateur ; un travail complexe pour l'historien de l'art qui doit décidément composer avec un parcours professionnel qui demeure éclectique. Pour Karel, deux grands volets divisent la carrière de l'artiste et correspondent à deux époques entre lesquelles le dessinateur est « tiraillé » : la modernité et la tradition (2005 : 14). D'ailleurs, selon lui, l'œuvre entière du dessinateur découle d'un rapport d'opposition entre les thèmes de la ville et de la campagne ainsi que du passé et du présent (2005 : 16). Deux facettes opposées dans l'œuvre de l'artiste ou « deux sensibilités » comme le propose Karel :

Celui de DEMAÎN le présente en jeune pionnier de l'avant-garde, ambitieux et innovateur, momentanément attiré par le « décadentisme symboliste ». Celui d'HIER retrouve l'homme assagi, qui se consacre à la sauvegarde des traditions, sachant faire bon usage du folklore et de l'ethnographie. Dans l'ensemble, son œuvre constitue un témoignage unique sur le Québec en pleine transition vers la modernité. Un Québec déchiré, comme l'était Massicotte lui-même, entre hier et demain (2005 : quatrième de couverture).

Ainsi, la conclusion intéressante de Karel est que les pôles entre lesquels oscillent Massicotte et son œuvre sont les mêmes qui maintiennent la collectivité québécoise dans une perpétuelle remise en question, cette ambiguïté constante entre le passé et l'avenir. Une conclusion éclairée, puisqu'au début du XX^e siècle¹⁵⁴, une querelle éclate entre les exotistes, partisans de « l'art pour l'art », et les terroiristes, partisans de l'art au service de la nation (Lahaise 2002 : 61). Edmond-Joseph Massicotte fait alors sans doute partie de ces artistes qui semblent vivre des questionnements au sujet du rôle de l'art dans la société. D'ailleurs, son frère aîné semble les vivre également. Le spécialiste du symbolisme et du décadentisme littéraires, Jean-Pierre Bertrand, écrivait notamment au sujet des poèmes en prose d'Édouard-Zotique : « Massicotte est donc pris dans cette contradiction qui fait l'intérêt presque unique de sa production poétique, tiraillée entre le désir de contribuer à une littérature nationale et celui de faire passer outre-Atlantique le programme d'une modernité en plein essor » (Bertrand 2003).

¹⁵⁴ Selon Annette Hayward : « La date-clef est incontestablement 1904, année de la publication d'*Émile Nelligan et son œuvre* avec la célèbre préface de Louis Dantin et, un peu plus tard la même année, le discours de l'abbé Camille Roy sur la "La Nationalisation de la littérature canadienne" prononcé à Québec devant la Société du Parler français au Canada » (Hayward 1991 : 94). Selon Hayward, le conflit subit quatre grandes étapes qui vint de 1904 à 1911, de 1912 à 1917, de 1918 à 1920 et de 1921 à 1931, voire, 1938 (1991 : 94).

Ainsi, les pages qui suivent tentent de replacer la production artistique de Massicotte dans son contexte particulier, soumis d'une part aux changements apportés par la modernité, et d'autre part, au régime idéologique triomphant au Canada français : le clérico-nationalisme. Nous verrons que, tel que le propose Karel, atteignant la quarantaine, Edmond-Joseph Massicotte ressent le besoin de redéfinir sa vocation, choisissant de collaborer au grand projet collectif d'édification et de préservation de la mémoire canadienne-française. Une trajectoire qui apparaît sans doute noble et incite le dessinateur à accepter de nouveaux contrats qui servent la cause commune. Puis, nous verrons que, contrairement aux apparences, Massicotte œuvre également à la préservation de nouveaux savoirs, modernes et scientifiques, notamment lorsqu'il collabore avec son frère aîné à la vague ethnographique (folkloriste).

3.1.1 Les collaborations des frères Massicotte

Tout au long de sa carrière, Edmond-Joseph Massicotte contribue à la vie culturelle et artistique montréalaise aux côtés de son frère aîné. Pour Diane Joly, cette relation fraternelle se définit d'« étroite » et d'« utile » (2013 : 27), alors que pour David Karel, elle se situe dans une sphère plus intime et affective. En 2005, ce dernier déclare : « L'admiration d'Édouard-Zotique Massicotte pour son frère fut si grande qu'un ami craignait de le blesser en critiquant l'œuvre d'Edmond-J. » (2005 : 133). L'historien de l'art réfère sans doute ici au sculpteur Alfred Laliberté qui, de tous les dessinateurs, n'épargne de sa critique acerbe que le frère de son ami Édouard-Zotique Massicotte. Par ailleurs, selon Karel, au-delà l'intensité de leur lien de sang et de leur passion commune pour la culture et les arts, il existerait une part d'inégalité à la collaboration professionnelle des frères. Pour l'historien de l'art, le jeune dessinateur « évolu[e] dans l'ombre de son aîné, qui milit[e] avant lui pour la cause du modernisme symboliste, embrass[e] avant lui l'étude ethnographique des traditions populaires et s'activ[e] plus brillamment que lui dans le milieu théâtral » (2005 : 133). Pour notre part, nous proposons plutôt d'y voir là une relation qui récompense de manière différente, mais à parts égales, les deux concernés. En effet, durant leur carrière, outre leur participation à plusieurs périodiques et imprimés, tels que *Le Monde illustré*, *l'Almanach du Peuple*, *l'Almanach Rolland*, les frères Massicotte mènent de nombreux projets communs. Parmi eux figurent *La cité de Sainte-Cunégonde de Montréal : notes et souvenirs*¹⁵⁵ (1893) ; *Monographies de plantes canadiennes : suivies de croquis champêtres et d'un calendrier de la flore de la*

¹⁵⁵ Dans *La Cité de Sainte-Cunégonde de Montréal* (1893), les frères « célèbrent » leur ville natale. L'aîné écrit le contenu et le cadet en réalise les images (Pierssen et Benardi 1996 : 24).

province de Québec (1899) ; *Conteurs canadiens-français du XIX^e siècle*¹⁵⁶ (1902) (fig. 130); *Cent fleurs de mon herbier : études sur le monde végétal à la portée de tous : suivies d'un calendrier de la flore de la province de Québec* (1912) (fig. 131) ; *Une noce populaire d'il y a 50 ans* (1925) et *Coutumes et industries qui s'en vont* (1926)¹⁵⁷. Les frères semblent d'ailleurs former une équipe dans la défense d'abord de la modernité, puis ensuite de la tradition, mais également de nouveaux savoirs scientifiques, tels que ceux de la botanique. Les pages suivantes s'attardent sur les deux volets de la carrière du dessinateur, puis lorsque nécessaire, questionnent l'impact des recherches passionnées d'Édouard-Zotique sur la carrière de son cadet et sur la nature de ses productions artistiques.

3.1.2 Montréal au tournant du XX^e siècle

Nous nous attardons ici brièvement au le contexte dans lequel est plongé le jeune Massicotte au début de sa carrière artistique : la ville de Montréal, devenue le centre des manifestations artistiques et culturelles au Canada. À la fin du XIX^e siècle, la métropole est en pleine effervescence et entraîne notamment le noyau littéraire à se déplacer de Québec vers Montréal (Saint-Jacques 2005B : 34). Des échanges ont lieu fréquemment entre les artistes canadiens et européens : des jeunes du Canada français partent séjourner à l'étranger et découvrent notamment la vie artistique parisienne¹⁵⁸ (Martin 2005 : 193). Ces échanges outre-mer entraînent alors des transformations déterminantes dans les domaines de la littérature et des arts visuels au pays. Suzanne Martin explique que les idées et les œuvres circulent et les artistes canadiens-français se laissent séduire par de nouvelles voies esthétiques modernes qui traversent l'Atlantique (2005 : 193). D'une part, le champ des lettres est marqué entre autres par la montée des courants littéraires comme le décadentisme, le Parnasse, le naturalisme et le symbolisme, belge et français. Ces influences littéraires se transmettent en partie à travers une correspondance entre les jeunes de l'avant-garde littéraire montréalaise et européenne, ainsi que par la circulation en terre d'Amérique de revues littéraires modernes venues d'Europe. D'autre part, les arts visuels s'inspirent notamment par les mouvements modernes français comme l'École de Barbizon, l'École de La Haye, l'impressionnisme, mais également le symbolisme. Rapportés au pays par les artistes canadiens ayant séjournés à Paris, ces

¹⁵⁶ Avant la publication de l'ouvrage en 1902, Édouard-Zotique M. avait fait paraître ses travaux sur les conteurs canadiens-français, notamment dans *Le Monde illustré* de 1900.

¹⁵⁷ À la mort de son frère en 1929, Édouard-Zotique cesse sa contribution à l'*Almanach du Peuple*.

¹⁵⁸ Pensons aux jeunes Barré, Lamarche et Paradis qui se rendent notamment étudier les arts visuels dans la capitale française.

mouvements artistiques paysagers sont repris pour leurs qualités esthétiques, à travers des sujets et des thèmes représentant l'identité nationale¹⁵⁹ (Martin 2005 : 194 ; Rajotte 2005 : 46 ; Saint-Jacques et Lemire 2005 : 61).

Dans le champ des arts graphiques, le phénomène de réinterprétation des mouvements modernes européens se déroule de manière particulière, c'est-à-dire que la modernité dont s'emparent les dessinateurs de presse montréalais vient en réalité des cercles d'avant-garde. Tout porte à croire d'ailleurs que ces partages culturels sont possibles, puisque des liens étroits existent entre les acteurs du milieu littéraire et ceux de la presse écrite. La liste des contributeurs à la revue *l'Écho des jeunes* le démontre notamment, tel que le fait remarquer Micheline Cambron. De plus, cette modernité n'utilise pas le réseau officiel des arts pour circuler, mais celui de la presse écrite. En effet, les dessinateurs s'approprient le mouvement Art nouveau, pendant visuel du décadentisme poétique, et l'exploitent dans leurs illustrations de presse (Landry 1983 ; Karel 2005 : 41). Edmond-Joseph Massicotte est âgé d'à peine 14 ans lorsqu'il entame sa carrière d'artiste dans cette effervescence culturelle et artistique. Tout comme nombre de ses confrères, il se laisse alors marquer par la modernité qui envahit la métropole montréalaise à la fin du XIX^e siècle.

3.1.3 L'influence du décadentisme

Dans les pages suivantes, nous portons une attention particulière au regroupement artistique qu'Edmond-Joseph Massicotte fréquente par l'entremise de son frère aîné, puisque, selon Karel, à travers le mouvement décadentiste montréalais « s'éveille la première sensibilité esthétique » du dessinateur (2005 : 41). En vérité, les membres de ce regroupement littéraire et artistique ne sont pas des Décadents au sens propre, mais se voient « Taxés de "décadentisme" », tel que l'explique Jean-Pierre Bertrand. Il est donc question de s'attarder sur l'impact de ce regroupement sur la production artistique de l'artiste, en abordant notamment un des acteurs les plus influents du mouvement, Édouard-Zotique Massicotte.

Dans la dernière décennie du XIX^e siècle, des changements notoires se déroulent dans le champ des lettres canadiennes-françaises et influencent corrélativement les dessinateurs de presse. Ces derniers se produisent au moment où Montréal connaît un essor économique, démographique et industriel, ainsi que des améliorations techniques dans le domaine de

¹⁵⁹ Mentionnons les peintres Clarence Gagnon (1881-1942), Maurice Cullen (1866-1934) et Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté (1869-1937).

l'imprimerie (Rajotte 2005 : 45). C'est la Belle Époque¹⁶⁰ et au rythme de ces transformations, des regroupements culturels et intellectuels se forment dans la métropole, offrant l'opportunité à de nouveaux idéaux artistiques de se former. À l'intérieur de ces regroupements, les membres échangent leurs idées et partagent leurs nouvelles créations, renouvelant ainsi leur imagination. C'est notamment le cas de petits cercles littéraires, alors en croissance à Montréal, à l'intérieur desquels se forme la jeunesse artistique montréalaise¹⁶¹ (Rajotte 2005 : 45). Dans les années 1890, parmi ces regroupements qui occupent la scène artistique, un d'entre eux se démarque en apportant « du sang neuf à un milieu littéraire menacé d'anémie »¹⁶² (Saint-Jacques et Lemire 2005 : 75-76). Il s'agit d'une nouvelle génération d'écrivains, de poètes et d'essayistes, aspirant à renouveler la littérature canadienne-française en rompant avec la tradition (Rajotte 2005 : 45). L'historien de la littérature française Michel Pierssens et son confrère Roberto Benardi expliquent que ces derniers entretiennent notamment des correspondances avec des auteurs français et font circuler à l'intérieur des cénacles littéraires de la métropole des revues d'avant-garde européenne (1996 : 35). Inspirés par ces dernières, les jeunes artistes montréalais mettent également au jour leurs propres revues, afin de véhiculer leurs idéaux artistiques. Par cette initiative, ils introduisent alors de nouveaux mouvements artistiques dans « un pays autour duquel une Église aux penchants dictatoriaux avait tenté depuis longtemps d'ériger un véritable cordon sanitaire » (1996 : 35). Selon les deux auteurs, ce mouvement "décadentiste" débute dans le village de Sainte-Cunégonde, lorsque l'imprimeur François-Xavier-Victor Grenier (1873-?)¹⁶³ et Édouard-Zotique Massicotte fondent *Le Recueil Littéraire* (1888-1892) (Pierssens et Benardi 1996 : 29 ; *Le Monde illustré* 19 mai 1894 : 29). Âgé de 16 ans, Grenier devient éditeur-propriétaire de la revue, tandis que de cinq ans son aîné, Massicotte est nommé secrétaire de rédaction¹⁶⁴ (1996 : 29). Pour Pierssens et Benardi, la petite ville de Sainte-Cunégonde devient alors le « foyer inattendu d'une ardente modernité » (1996 : 24).

¹⁶⁰ La « Belle Époque » est un terme utilisé pour résumer cette période de frivolité, d'indifférence et d'effervescence situé entre 1890 et 1914 (Karel 2005 : 39).

¹⁶¹ Parmi ces cercles et ces sociétés littéraires, notons entre autres la *Brigade rouge*, le *Club Sans souci*, le *Cénacle de la Nouvelle-France* et le *Club des Six Éponges* (Rajotte 2005 : 45).

¹⁶² Cette jeunesse universitaire valorise une nouvelle esthétique littéraire, que Denis Saint-Jacques définit comme « sans fins pratiques » et annonçant les prémisses de « l'art pour l'art » au Québec (Saint-Jacques 2005B : 33 et 35). Certains historiens vont jusqu'à dire que ces regroupements de jeunes écrivains et poètes, actifs dans le milieu littéraire montréalais des années 1890, sont à l'origine d'une « préhistoire de la modernité montréalaise » (Pierssens et Benardi 1996 : 24).

¹⁶³ Michel Pierssens and Roberto Benardi proposent que Grenier et Massicotte se soient rencontrés grâce à la proximité de leurs habitations familiales : l'imprimerie de Morin était au 3179 rue Notre-Dame Ouest à Sainte-Cunégonde, alors que la famille Massicotte habitait au 3107 (1996 : 29).

¹⁶⁴ En juin 1889, Grenier en devient le directeur. Le 15 août Massicotte ne figure plus secrétaire de la revue, mais continue son activité d'auteur (Pierssens et Benardi 1996 : 30).

La rencontre de Victor Grenier et Édouard-Zotique Massicotte n'est pas anodine. Ce travail porte un intérêt à cette dernière, puisqu'au moyen du circuit des petits périodiques qu'ils créent, les deux jeunes hommes initient la relève littéraire montréalaise au décadentisme français¹⁶⁵, influençant en parallèle le travail des dessinateurs de presse (Karel 2005 : 40). En effet, deux ans après le lancement du *Recueil Littéraire*, Grenier fonde la revue *L'Écho des Jeunes* (1894-1895), qu'il imprime également à Sainte-Cunégonde. Grenier en est le propriétaire et le directeur, tandis que Édouard-Zotique en est le cofondateur (Pierssens et Benardi 1996 : 22 ; Karel 2005 : 41). David Karel précise que *L'Écho* possède le même objectif que le *Recueil Littéraire* soit de « soutenir » et de « faire connaître » l'avant-garde littéraire et poétique¹⁶⁶ (2005 : 43). Désireux sans doute de partager les explorations artistiques de son frère aîné, le jeune Edmond-Joseph Massicotte décide de se joindre au projet et signe des initiales « J.E.M.¹⁶⁷ » la page couverture du numéro de septembre 1894 (fig. 132). Pour cette dernière, il réalise une déesse de la Poésie, s'inspirant directement d'une composition d'Alfons Mucha (fig. 133) (Karel 2005 : 41-42). D'après David Karel : « Tant de parallélisme n'est pas fortuit : de Mucha procède le motif, mais aussi le langage des formes que la revue associait au symbolisme littéraire » (2005 : 43). À notre avis, il se peut également que Massicotte se soit inspiré de *L'Écho des Jeunes* de Paris, puisque des similitudes sont visibles dans le style graphique avec la couverture de la revue parisienne du 1er janvier 1893 (fig. 134). Dans tout les cas, ce petit dessin, que Karel définit comme « fort mal dessiné » et de « piètre facture », devient finalement l'icône féminine de la revue à travers laquelle « [l']idéal de toute une génération s'[...]affirme pour la première fois [...] » (2005 : 42). Pour ces jeunes désireux de renverser les règles de l'art traditionnel, l'historien de l'art précise que le symbole de la déesse Art nouveau devient emblématique, puisqu'elle est « l'antithèse de la tradition » (2005 : 43). Ainsi voit le jour, sous le signe de cette allégorie de la poésie, le mouvement avant-gardiste montréalais et parmi les « jeunes barbares¹⁶⁸ » figurent les frères Massicotte.

¹⁶⁵ Selon Michel Pierssens et Roberto Benardi, Victor Grenier en serait l'initiateur, alors que selon Marie-Andrée Beaudet et Denis Saint-Jacques, ce serait Édouard-Zotique (Karel 2005 : 40).

¹⁶⁶ *L'Écho* ne rencontre pas le succès attendu et connaît finalement très peu de numéros (Benardi et Pierssens et Benardi 1996 : 21-22). En 1892, *Le Recueil littéraire* de Sainte-Cunégonde fusionne avec *Le Glaneur* (1890-1892) de Lévis et devient *Le Glaneur, recueil littéraire*. Le fondateur Pierre-Georges Roy partage alors le même objectif que Morin et Massicotte, qui est de permettre aux jeunes auteurs de s'exprimer librement (Beaulieu 1965 : 43; Pierssens et Benardi 1996 : 36).

¹⁶⁷ David Karel précise que ces « lettrages atypiques » sont une « espièglerie des collaborateurs de la revue [...] qui misaient abondamment sur l'ingéniosité des anagrammes et des pseudonymes [...] » (2005 : 41).

¹⁶⁸ En 1893, Arthur Buies publie *Les Jeunes barbares*, un ouvrage dans lequel il critique les dangers que représente le nouveau courant décadentiste montréalais. La nomination « Jeunes Barbares » devient rapidement

3.2 À la défense de la modernité (1890-1909)

À Montréal, le mouvement "décadentiste" est rapidement considéré par les élites conservatrices comme « le nouveau fléau littéraire » et ses opposants le présente « à la fois comme une tentation, comme une contagion et comme une corruption » (Karel 2005 : 41). En effet, les jeunes barbares ont les yeux ouverts sur le monde et leur intention créatrice diffère de celle de leurs prédécesseurs en matière de littérature et d'art. Ils s'inspirent des mouvements littéraires modernes venus d'Europe comme le Parnasse, le décadentisme et le symbolisme belge et français (Karel 2005 : 40 ; Rajotte 2005 : 45). Outre le *Recueil Littéraire* et *L'Écho des jeunes*, ces jeunes utilisent également le *Glaneur* et le *Samedi* comme véhicules de diffusion de leurs idéaux artistiques¹⁶⁹ (Rajotte 2005 : 45). Dans les pages de ces imprimés, ils publient également des résumés et des extraits de leurs réunions ainsi que certaines œuvres écrites réalisées par leurs membres ou par des artistes emblématiques du mouvement. En effet, les membres ont pour objet d'admiration la bohème française et notamment deux de ses représentants les plus célèbres : les poètes Charles Baudelaire (1821-1867) et Paul Verlaine (1844-1896) (Martin 2005 : 196 ; Saint-Jacques 2005B : 34).

Après avoir jeté un regard sur ce contexte particulier, nous croyons que les contacts répétés entre les membres de l'avant-garde littéraire et certaines personnalités issues du milieu de la presse écrite permettent aux dessinateurs de découvrir ce mouvement moderne. Outre les revues étrangères qui sont importées au pays, nous pensons que les rencontres fréquentes qui ont lieu dans les cafés et les soirées organisées dans des lieux publics et privés, sont autant de possibilités qui permettent aux artistes d'échanger leurs idées. Tous ces jeunes artistes - écrivains, poètes, essayistes, dessinateurs et caricaturistes sont nés entre 1855 et 1885 et œuvrent dans les mêmes sphères artistiques : la presse écrite et le marché du livre illustré. L'historienne de l'art Stéphanie Danaux le remarque également et déclare :

Tout au long de cette période, nombre de poètes et de romanciers gagnent leur vie comme journalistes, si bien que la salle de rédaction du journal devient un lieu de rencontre majeur entre auteurs et illustrateurs. Familiers avec le voisinage du texte et de l'image, ces écrivains n'ont pas recours aux peintres cotés, mais aux illustrateurs qu'ils fréquentent quotidiennement sur leur lieu de

une expression péjorative pour désigner les jeunes écrivains et poètes du mouvement (Karel 2005 : 40 ; Rajotte 2005 : 45).

¹⁶⁹ Par exemple, en 1896, *Le Samedi* publie à deux reprises des descriptions des activités - résumés des réunions au Café Ayotte, rue Sainte-Catherine - du groupe des *Six Éponges* (Rajotte 2005 : 45 et 48).

travail. L'initiative de l'illustration leur revient sans doute, car la plupart s'auto-éditent ou payent pour se faire publier (2013A : 306).

Ainsi, dans un contexte où les illustrations des uns accompagnent fréquemment le texte des autres et où les œuvres usent des mêmes réseaux pour être diffusées, rencontres et influences sont inévitables.

3.2.1 L'Art nouveau chez Massicotte

Tel que nous venons de le constater, dans le cadre de leur vie professionnelle, les dessinateurs côtoient à de multiples reprises, de près ou de loin, des membres de l'avant-garde. Rapidement, le décadentisme littéraire développe ainsi son complément visuel à travers l'Art nouveau français. Grâce à son frère aîné, ardent défenseur de l'avant-garde, membre de plusieurs cercles littéraires et poétiques et propagateur de la modernité, Edmond-Joseph Massicotte est de ceux qui découvrent le *Modern style* (Karel 2005 : 41). Comme nombre de ses confrères, il s'approprie le genre et l'applique à la sphère des arts graphiques, afin de répondre aux objectifs commerciaux, aux attentes artistiques et aux besoins de communication de la presse illustrée canadienne-française (Landry 1983 : 5-6). Il en adopte le style et s'approprie les thématiques comme celles de la sensualité, de la femme, de la nature et de la mort, pour des compositions qu'il réserve la plupart du temps aux couvertures des magazines et aux publicités. Avec ses confrères dessinateurs, il propulse le genre dans les journaux de la métropole montréalaise et, nourri par la curiosité que lui apporte sa jeunesse, il s'engage dans la voie de la modernité artistique, dévoilant sa première « sensibilité » (Karel 2005 : 14). Durant cette période, il s'inspire d'artistes étrangers comme les dessinateurs états-uniens Charles Dana Gibson (1867-1944) et Charles Stanley Reinhart (1844-1896), le Français J.-André Castaigne (1861-1929 ou 1930), mais également le célèbre Tchèque Alfons Mucha. Parmi ces modèles, c'est à Gibson et Mucha qu'il emprunte le plus fréquemment ses inspirations graphiques. D'ailleurs, Pierre Landry montre de beaux exemples d'adaptation du *Modern style* de Mucha dans la production graphique de Massicotte, par exemple la page couverture du *Monde illustré* du 4 mai 1901 du dessinateur canadien, dont il montre qu'elle est en réalité une composition en partie dessinée un an auparavant par l'artiste tchèque pour le compte de la revue *L'Art photographique* (fig. 135-136) (1983 : 56). De plus, Landry montre que Massicotte copie sans aucune gêne son confrère, notamment en réalisant des passe-partouts pour les couvertures du *Monde illustré*. En effet, à maintes reprises, les gabarits de fioritures de Mucha sont repris tels quels par le dessinateur canadiens. Toutefois, il arrive

également que l'artiste canadien adapte ses compositions en y ajoutant des emblèmes canadiens comme des fleurs de lys et des feuilles d'érables. Quant à Gibson, il n'y a pas de doute, nous l'avons vu précédemment, un portrait féminin tel que celui dessiné pour la publicité de la Maison L. J. Rivet s'inspire du style graphique de la *Gibson Girl* (Karel 2005 : 69).

Par ailleurs, nos recherches montrent que durant sa période d'exploration moderne, Massicotte se nourrit des images qui circulent dans la presse. Nous croyons notamment que ce dernier s'inspire de certaines illustrations de l'Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris, dont les photographies parviennent en Amérique par le biais des journaux. Par exemple, pour réaliser son œuvre *La nature en deuil* (fig. 137), ce dernier s'inspire sans doute d'une affiche de Mucha, dont l'image est notamment publiée dans *Le Mois pittoresque* de janvier 1900 (fig. 138). De plus, le 6 avril 1901 et le 11 avril 1903, Massicotte dessine notamment une allégorie de Pâques pour les couvertures du *Monde illustré* et du *Passe-Temps* (fig. 139 et 83), dont les figures féminines s'inspirent fort probablement de *La Parisienne* de Paul Moreau-Vauthier, une sculpture allégorique à laquelle Massicotte emprunterait la position du corps et l'expression faciale (fig. 140). Cet emprunt est fort possible, puisque l'œuvre de Vauthier est l'une des plus emblématiques de l'exposition. Cette dernière orne en effet la porte monumentale¹⁷⁰, soit l'entrée par où débute l'événement sur la place de la Concorde. Une photographie de la sculpture est publiée entre autres dans la revue parisienne *Le Mois pittoresque* de mai 1900 et nous savons grâce aux travaux de Pierre Landry que le magazine est connu au Canada français. Dans ses travaux, Landry montre d'ailleurs qu'autour de 1900, Massicotte reproduit les couvertures du *Mois pittoresque*, pour créer les gabarits du *Monde illustré* montréalais. De plus, une photographie de l'œuvre est également publiée dans le *Monde illustré* du 5 mai 1900, numéro pour lequel Massicotte réalise la couverture (fig. 141).

Par ailleurs, en 1903, Massicotte s'inspire cette fois des affiches de l'inauguration de l'exposition universelle, pour réaliser la couverture de *Trois-Rivières, album illustré : histoire, géographie, industrie* (fig. 142-144). Dans sa composition, le dessinateur reprend l'idée de la femme qui soulève un rideau pour dévoiler aux lecteurs une vue urbaine et panoramique, toutefois ce n'est pas Paris, mais Trois-Rivières cette fois, qui est caché, derrière le tissu décoré de motifs de feuilles d'érable. En 1983, Landry, qui n'a pas découvert ces affiches, déclare que le lettrage vient de l'artiste tchèque. En 2005, Karel qui n'a pas non

¹⁷⁰ Appelée « La Salamandre » (*Le Mois pittoresque*, Paris, mai 1900 : 542).

plus connaissance de ces affiches propose que le dessinateur aurait composé cette allégorie à partir d'un modèle vivant. Aujourd'hui, nous savons qu'il s'agit d'une allégorie de la ville de Paris, reconnaissable par la femme vêtue de drapés et portant une couronne. En effet, l'allégorie de Paris porte une couronne tantôt en or tantôt de laurier. D'ailleurs, sur le croquis réalisé préalablement par Massicotte et découvert par Karel dans les cahiers de l'artiste, la femme était couronnée de laurier. Le dessinateur use ainsi de l'allégorie de Paris pour faire référence à Trois-Rivières.

Ceci nous amène à parler de l'approche symbolique du *Modern style* par le biais notamment de l'utilisation d'allégories. En effet, dans leurs travaux et pas toujours de style Art nouveau, les dessinateurs font référence à de nombreuses figures allégoriques. Nous avons constaté précédemment quelques exemples, parmi lesquels figuraient l'allégorie de Pâques, de la Poésie, de Paris, de la Nature, mais comme nous allons l'observer, les artistes font également référence à celle du Temps. Une figure maintes fois empruntée par les dessinateurs, dont Brodeur, Bourgeois, Julien, Latour (fig.145-148). Sous leurs plumes, le Temps apparaît figuré par le dieu romain Saturne, Chronos chez les Grecs. Il est représenté sous la forme d'un vieillard en toge portant un sablier, symbole du temps qui passe, et une faux. Cette dernière, « [...] entre les mains du vieux Saturne, dieu boiteux du temps, [devient] l'instrument aveugle qui coupe tout ce qui vit » (Chevalier et Gheerbrant : 429). Le Dieu est souvent accompagné d'un enfant ailé, sous les traits d'un chérubin. Les dessinateurs utilisant le personnage du Temps pour symboliser la fin ou le commencement d'une année, l'allégorie revient donc la plupart du temps dans le numéro du mois de décembre ou de janvier, pour les fêtes de Noël ou du Nouvel An. Il symbolise alors la Nouvelle Année. Massicotte produit notamment une allégorie dans *Le Monde illustré* du 29 décembre 1894, dont la similarité avec la composition de Julien produite en 1881 pour *L'Opinion publique* est flagrante¹⁷¹ (fig. 147-148).

Ainsi, dans la première partie de sa carrière, grâce à son frère aîné qui est un membre actif de l'avant-garde, Edmond-Joseph Massicotte découvre l'Art nouveau, duquel il adopte le genre graphique, les thèmes et l'approche symbolique. Outre Mucha, il prend appui sur le *Modern style* d'artistes américains et français. Son parcours est alors semblable à ceux de ses confrères : Massicotte explore la modernité qui se présente à lui.

¹⁷¹ La composition de Julien est publiée une seconde fois dans *Le Monde illustré* (8 janvier 1885 vol.1 no 35).

3.2.2 Le caricaturiste

Dans la carrière des dessinateurs de presse, l'expérience du genre de la caricature semble inévitable. Alors que, pour certains, elle devient une voie de professionnalisation, pour d'autres comme Massicotte, elle demeure un terrain d'expérimentation. Depuis les innovations d'Hector Berthelot, les publications d'humour sont un genre connu et le dessinateur souhaite comme plusieurs artistes tester ses talents de caricaturiste. Massicotte publie ses premières caricatures vers 1895. Le 16 février de cette même année, une petite « Gravure-Devinette », publiée dans *Le Monde illustré*, montre notamment une figure réversible dont le profil est tantôt celui d'un homme, tantôt celui d'une femme (fig. 149). Outre quelques manifestations mineures de ce genre, sa carrière débute officiellement en 1896, lorsqu'il est engagé à titre de caricaturiste pour la feuille humoristique *Le Canard*, alors dirigée par Lucien Lassalle et Albert-P. Pigeon, depuis le décès prématuré de Berthelot. Il est difficile de savoir comment le jeune dessinateur déniché ce poste, mais il est possible qu'Édouard-Zotique Massicotte ait connu Berthelot de par leurs liens aux milieux littéraire et journalistique. Nous savons du moins que l'aîné des frères valorise le travail du journaliste, puisqu'en 1916, il édite aux Édition Beauchemin, *Montréal, Le bon vieux temps par Hector Berthelot, Compilé, revu et annoté par E.-Z. Massicotte*, un ouvrage réunissant les chroniques que le journaliste caricaturiste avait publiées dans *La Patrie* entre 1884 et 1885.

Quoi qu'il en soit, en tout et pour tout, le cadet des Massicotte réalise près de deux cents caricatures pendant sa collaboration au *Canard*, qui dure de 1896 à 1898. Il a d'ailleurs l'exclusivité des contrats pendant ces deux années. En effet, à quelques exceptions près, toutes les semaines, il produit deux caricatures, dont l'une fait toujours la couverture de la revue. En 1896, nombre d'entre elles font référence sans surprise au thème récurrent du combat entre les rouges et les bleus. Nous l'avons vu précédemment, l'année 1896 marque un tournant dans l'histoire politique du Québec avec la prise du pouvoir par les Libéraux. À partir de décembre, Massicotte est donc au premier rang des observateurs et produit hebdomadairement pour *Le Canard* des caricatures sur les hauts et les bas de la politique. La majorité d'entre elles dépeint le nouveau premier ministre Wilfrid Laurier dans des scènes tantôt loufoques, tantôt rocambolesques. Dans l'une ses caricatures, d'ailleurs sans doute la première qu'il réalise pour *Le Canard*, en décembre 1896, l'artiste transforme le chef politique en femme au foyer décorant un sapin de Noël. Intitulée *Christmas Box*, la caricature fait référence aux promesses du politicien. Le lecteur voit Laurier vêtu d'une robe au long col

et portant un collier en forme de fer à cheval, qui s'applique à garnir le sapin d'une multitude de cadeaux. Parmi ces derniers figurent une peluche, une poupée, un cheval de bois, une marionnette et un tambour sur lesquels Massicotte a écrit tour à tour : « Prospérité », « Droits égaux », « Règlements de la question des écoles », « Protection pour les consommateurs », etc. (fig. 150). À l'époque, le thème du travestissement est fréquent dans les caricatures politiques, pour symboliser la mascarade politique. Pensons à Lomer Gouin, qui pendant plusieurs années, pour son inertie au travail, devient l'une des victimes préférées des caricaturistes, transformé tantôt en belle au bois dormant, tantôt en mère Gouin. Pour sa part, Massicotte est l'un de ceux qui usent fréquemment du déguisement et du travestissement sous des formes variées. Il transforme notamment les politiciens en clown, en ménagère et en mère de foyer.

Nos recherches montrent que, pour composer ses caricatures, le jeune dessinateur s'inspire régulièrement du travail réalisé par l'ancien propriétaire du journal Hector Berthelot. À ce dernier, il emprunte notamment des thèmes, tels que ceux du cirque et du spectacle. Pensons à la caricature de Massicotte *Une balance du pouvoir* réalisée le 15 mai 1897 (fig. 151) et à celle de Cassan *Au cirque d'Ottawa* datée du 2 mars 1878 (fig. 152). Cette dernière offre un spectacle équestre dans lequel le chef du Parti conservateur Charles Tupper (1821-1915) est transformé en dresseur de chevaux, et le politicien Richard John Cartwright (1835-1912), en acrobate virtuose. Ce dernier chevauche d'ailleurs deux étalons noirs symbolisant respectivement les « Revenues » et les « Dépenses » gouvernementales. Quant à la caricature de Massicotte, elle montre sir Wilfrid Laurier et son acolyte le ministre des Finances Stevens William Fielding (1848-1929) en trapézistes, exécutant conjointement une figure d'équilibre périlleuse, un thème que Berthelot a d'ailleurs lui-même utilisée dans le passé, dans *Au théâtre de Québec – Saut périlleux – Leap for life* du 9 mars 1878 et *Le cirque du canard* réalisé la semaine suivante (fig. 153-154). Dans ces deux caricatures, Berthelot transforme le politicien Henri-Gustave Joly de Lotbinière (1829-1908) en acrobate exécutant des figures de gymnastique. Dans la première, Joly joue le rôle de « trapéziste remplaçant », succédant à Charles Boucher de Boucherville (1822-1915) qui a chuté de son trapèze symbolisant le « pouvoir ». Dans la seconde, Joly observe la démonstration du chef du parti libéral, Alexander Mackenzie (1822-1892), qui saute à travers le cerceau des « élections générales », lui montrant ainsi la voie à suivre.

Ainsi, entre 1896 et 1898, Massicotte transforme le gouvernement en *circus* et costume alors fréquemment les ministres en bouffon (fig. 155). Dans *Le boss et son théâtre de marionnettes*, le dessinateur transforme notamment Laurier en clown, manipulant les ficelles de ces ministres Fielding, Joly et Joseph-Israël Tarte (1848-1907) devenus des marionnettes (fig. 156). Le premier ministre invite alors les spectateurs à assister à ces « machinerie d'affaire » pour la somme de 5 cents. Dans une autre caricature, le dessinateur transforme cette fois Laurier en champion de boxe, combattant à coup de « conciliation » et de « réforme » son adversaire Tupper, dans le *ring* des élections du 25 mars 1897 (fig. 157). Par ailleurs, outre la boxe, d'autres thèmes se rapprochant de l'idée du combat et de l'affrontement reviennent sans cesse dans l'œuvre de Massicotte, référant entre autres aux images de l'arène de gladiateur, de la tauromachie, ainsi que des combats de chiens et de coqs (fig.157,158,160,162). Des thèmes également utilisés en partie par Berthelot et d'autres caricaturistes du *Canard* tels que Racey. En effet, ce dernier réalise en 1896, soit quelques mois avant l'arrivée de Massicotte à la feuille, des caricatures sur les thèmes de la boxe et du combat animal (fig.159,161,163). Pensons à la caricature *Coquerico !!*, dans laquelle Racey oppose les ministres Laurier et Bowell, tout deux transformés en coqs. Le torse bombé, Laurier s'affiche vainqueur du combat et exhibe fièrement, face à un Bowell dépouillé, l'une des plumes qu'il vient d'arracher à son opposant. Sur cette dernière est écrit « Jacques Cartier » (fig. 163).

Par ailleurs, Massicotte use aussi du thème du magicien. Pensons aux caricatures montrant Laurier et certains politiciens issus des camps opposés tantôt en lanceurs de couteaux professionnels tantôt exécutant des tours de prestidigitation (fig.164-165). Outre les thèmes du cirque et du combat, Massicotte emprunte également à Berthelot ceux de la danse et de la fanfare. Plusieurs de ces caricatures rappellent notamment la « danse ministérielle » réalisée le 18 mai 1878 par Berthelot (fig.166-168). Tout comme dans cette dernière, la figure du violoneux incarnée par Jean-Baptiste occupe le centre de la composition. Par ailleurs, les œuvres Berthelot ne sont pas les seules desquelles s'inspire Massicotte. Nous l'avons vu précédemment, sans doute s'inspire-t-il également du travail artistique des caricaturistes embauchés avant lui au *Canard*. Durant l'année 1896, Racey utilise notamment le thème de la fanfare, pour composer ses caricatures « La Bande Bleue » et « La Bande Rouge ». L'année suivante, Massicotte réalise « La bande des trois demiards », s'inspirant fort probablement de ces deux caricatures (fig.169-70). Puis, il est possible de croire que les caricatures de Julien lui servent également de modèles. Pensons notamment à la série des *Songs of the By-Town*

Coons, qui emprunte pareillement aux thèmes de la danse et de la musique, en transformant les membres du gouvernement Laurier en danseurs du music-hall (Hardy 2015 : 179).

Ainsi, durant les années 1895-1900, le thème du spectacle est à maintes reprises utilisé par Massicotte et ses confrères du *Canard*. Outre servir de façon efficace le genre de la caricature, et notamment celles qui réfèrent à la politique, ce thème est également au goût du jour. En effet, dans les années 1890, Saint-Jacques et Lemire expliquent que « les grands "three ring circuses" » américains se déplacent jusqu'au Canada, transportant avec eux « leurs animaux exotiques et leurs numéros de bouffons, de magiciens et d'équilibristes » (2005 : 25). En 1895, le cirque Barnum et Bailey fait notamment un défilé dans les rues montréalaises dont *Le Monde illustré* publie les photographies. Il est possible de croire que les américains, qui exportent dans la métropole la culture des spectacles de plein air et le vaudeville, inspirent alors nos dessinateurs caricaturistes. Pensons aux cirques ambulants qui proposent des jeux et des spectacles dont notamment de la boxe et du « théâtre populaire » (2005 : 25-26). Sans parler du vaudeville que Saint-Jacques et Lemire définisse comme un « Spectacle de variétés tenant du cabaret, du théâtre, de la foire et du cirques, [qui] met en scène acteurs, acrobates, jongleurs, illusionnistes, clowns, pantomimes, danseurs et chanteurs » (2005 : 26). Peut-être Massicotte a-t-il assisté à l'un d'eux ?

Pour David Karel, la mort de Julien, entraînant l'ouverture du poste de dessinateur à *l'Almanach du peuple*, marque la fin du « filon humoristique » de Massicotte en 1909. L'historien de l'art propose d'ailleurs que la carrière de caricaturiste de Massicotte aurait pu être glorieuse, si une opportunité de changement d'orientation ne s'était pas présentée à lui (2005 : 54). Mais au début du XX^e siècle, il est possible de croire qu'outre le décès de Julien, la compétition grandissante dans le domaine de la caricature explique sans doute également que le dessinateur s'oriente dans un autre domaine. Avec des têtes d'affiches comme Albéric Bourgeois, Joseph Charlebois et Arthur Racey dans les grands journaux de la métropole, il est sans doute difficile de faire sa place. Dans les pages qui suivent, nous allons observer cette fois de plus près les différentes raisons qui ont pu mener le dessinateur, dans la seconde moitié de sa carrière, sur la voie nouvelle de l'illustration traditionnelle.

3.3 À la défense de la tradition (1909-1929)

Le volet traditionaliste de la production artistique d'Edmond-Joseph Massicotte débute vers 1909 et prend fin à sa mort en 1929. Nous l'avons compris précédemment, l'année 1908 en marque sans doute le point départ, lorsque le célèbre Julien meurt le 17 septembre. Le premier à émettre cet avis est d'ailleurs le sculpteur Alfred Laliberté dans ses mémoires (1986 : 103). À la mort de Julien, Massicotte est âgé de trente-trois ans et se voit offrir de le remplacer comme illustrateur attitré à l'*Almanach du Peuple*. Il faut alors imaginer l'importance et le prestige d'une telle offre : Julien était un modèle de réussite aux yeux de plusieurs intellectuels. En novembre 1908, Édouard-Zotique et Gonzalve Desaulniers publient notamment un article en l'honneur du dessinateur dans *La Revue populaire* intitulé « Un grand artiste n'est plus » (Joly 2015 : 37). De plus, Julien avait atteint une notoriété non seulement au Canada, mais également aux États-Unis et en Europe et à l'âge de 34 ans, il était artiste en chef du *Star*.

Propose-t-on directement ce poste à Massicotte ou dénicher-t-il un contact qui lui permet de l'atteindre ? En 2005, Karel déclare : « Pendant longtemps, l'orientation de sa carrière reste dans la balance. C'est le sort qui viendra trancher en faveur d'une seule de ces voies » (2005 : 54). Le sort ? Le talent ? L'opportunisme ? Quoi qu'il en soit, Massicotte accepte le poste. À cette date, il possède alors à son actif plusieurs réalisations, mais aucune ne semble lui avoir rendu justice. Il est donc fort probable qu'il voit ce remplacement comme une occasion d'être reconnu du milieu de la presse écrite. L'artiste accepte sans doute également ce poste, parce qu'il a conscience de la réussite et de la notoriété de l'institution Beauchemin. En effet, en 1902, la compagnie passe de propriété privée à « société à responsabilité limitée, dotée d'un capital-actions de 500 000 dollars » (Landry 1992 : 33). Outre ses contributions à l'*Almanach du Peuple*, les Éditions Beauchemin assurent à l'artiste une panoplie de commandes comme des tableaux bilingues, des livres de récompenses, des manuels scolaires, des cartes postales, etc. Après la Première Guerre mondiale, le dessinateur travaille entre autres à la propagande clérico-nationaliste destinée aux soldats rentrés au pays. Il destine ainsi une série de cartes postales aux militaires¹⁷² ainsi qu'une brochure intitulée *L'Aide à nos soldats (retour à la terre)*. Ces dernières montrent « la récompense du retour à la terre », avec pour objectif de convaincre les soldats de s'établir sur une terre pour coloniser le

¹⁷² Une seconde série existe, mais serait demeurée à l'état de projet (Karel 2005 : 170).

territoire (Karel 2005 : 142, 168-170). Puis, en 1919, entretenant une relation amicale avec le Frère Marie-Victorin, il illustre ses *Récits laurentiens*, puis l'année suivante ses *Croquis Laurentiens*, tous deux publiés chez le libraire. Accepter un poste chez Beauchemin Ltée revient donc à s'assurer d'une stabilité financière et d'une reconnaissance générale et sans doute Massicotte le mesure-t-il lorsqu'il décide de prendre cette nouvelle voie. Toutefois, le chemin vers la gloire à un prix, Karel le remarque et précise :

Afin de remplir ces grands souliers et de s'assurer la fidélité des lecteurs de l'*Almanach du peuple* Beauchemin, il met en veilleuse les derniers traits d'individualisme qui lui restent. [...] Ainsi chaussé, Massicotte se lance à grande enjambées dans la voie tracée par Julien, afin de prolonger cette voie en éclaireur, créant un chemin nouveau que le progrès intellectuel semble appeler de ses vœux. Cette nouvelle voie le mène vers une imagerie moins pittoresque, moins littéraire, moins artistique... mise au service de la mémoire (Karel 2005 : 140).

Lorsqu'il débute aux Éditions Beauchemin, Massicotte met-il réellement de côté son individualité artistique pour suivre une voie collective comme l'entend Karel ou entame-t-il plutôt une voie qui lui est justement propre ? Les pages suivantes tendent à faire lumière sur cette question.

Outre la mort de Julien, nos lectures montrent que l'année 1909 marque non seulement un moment décisif pour l'artiste, mais également pour l'ensemble des Canadiens français. Parmi ces événements notons les conflits maritimes entre l'Allemagne et l'Angleterre qui provoquent au début de l'an 1909 des discordances entre les Canadiens anglais et les Canadiens français (Saint-Jacques et Lemire 2005 : 37). Les premiers affirment qu'il faut venir en aide à la Grande Bretagne, alors que les seconds, qui ne se sentent pas personnellement interpellés par le conflit, n'envisagent tout simplement pas prendre part aux combats. Deux ans plus tard, Laurier n'a pas résolu le conflit avec les impérialistes et lorsque les élections ont de nouveau lieu, plusieurs francophones retirent leur soutien aux Libéraux (2005 : 37). Ces derniers se joignent alors aux nationalistes, qui se sont eux-mêmes ralliés aux Conservateurs (2005 : 37). En 1911, Robert Borden (1854-1937) renverse ainsi le gouvernement fédéral de Laurier, avec les votes de certains francophones. Malheureusement, Borden ne vient pas en aide aux Canadiens français, mais appuie, dès l'année suivante, les impérialistes. En 1914, la déclaration de la Première Guerre mondiale vient élargir de nouveau le fossé qui existe entre les Canadiens anglais et les Canadiens français. Ces derniers, qui ne sentent toujours pas concernés par les actions de guerre menées à l'étranger, refusent

une seconde fois de prendre part aux conflits. En 1917, la conscription est votée et les francophones sont envoyés au front de force. Le pays vit alors des déchirements internes qui provoquent une grande remise en question chez les Canadiens français à propos de leur place au sein du Dominion (2005 : 38-39). Outre les conflits armés, au début siècle, l'industrialisation, l'exode rural et l'immigration massive à Montréal entraînent chez plusieurs Canadiens français le désir de se raccorder à leurs « racines campagnardes » (2005 : 45). Les historiens de la littérature Saint-Jacques et Lemire résume ainsi : « La centralisation qui accompagne nécessairement toute urbanisation force les régions à prendre conscience de leurs particularités » (2005 : 45-46). Ainsi, au début du XX^e siècle, l'idée de constituer une nation à part entière se forme tranquillement dans l'esprit des Canadiens français. Soutenu par la religion catholique, un nouveau nationalisme apparaît alors, faisant de la langue française et de la foi chrétienne les nouveaux piliers de la nation (2005 : 50). L'historien Robert Lahaise¹⁷³ déclare que l'année 1909 est synonyme de « retour au bercail » vers les « valeurs sûres » du terroirisme (2002 : 47, 55). En effet, au début du XX^e siècle, au carrefour des nationalismes, la conjoncture des événements vus précédemment vient mettre fin à l'élan vers la modernité. Plusieurs artistes s'engagent alors dans la tradition. L'historien énumère les pionniers de ce qu'il appelle « un honnête début » pour « un set régionaliste » (2002 : 56). Parmi les gestes précurseurs, Lahaise nomme entre autres la publication en 1904 du *Semteur* par l'Association catholique de la jeunesse canadienne-française et des *Aspirations, poésies canadiennes* de William Chapman ; en 1908 *Le Canada chanté* d'Albert Ferland et le roman *Restons chez nous* de Damasse Potvin (2002 : 55-56). À cela, l'historien ajoute « un retour à la terre canadienne » qu'entament certains membres de l'École littéraire de Montréal, également vers 1909, et ce, bien qu'il existe encore à cette date des manifestations modernes au sein de l'école (2002 : 56). De Janvier à décembre 1909, l'École fait notamment paraître la revue *Le Terroir*. Après le début des conflits de 1914, ce que l'on nomme la Belle Époque s'achève et Lahaise conclut : « Il faut à nouveau se recroqueviller, éviter toute contamination extérieure : "Au pays de Québec, rien ne doit mourir et rien ne doit changer ..." nous murmurerait bientôt la troisième voix de *Maria Chapdelaine* [...] » (2005 : 61). Bien que la France demeure un modèle pour le Canada français, une distance s'installe néanmoins entre les deux cultures (Saint-Jacques et Lemire 2005 : 28). Au début du siècle, le nouveau nationalisme ancre désormais ses racines dans la campagne (2005 : 50).

¹⁷³ Robert Lahaise est docteur en histoire de l'Université Laval (1977) et également docteur en littérature de l'Université de Montréal (1984).

Ainsi, David Karel voit juste lorsqu'il affirme que le cheminement artistique de Massicotte s'inscrit dans celui de sa collectivité, une opposition entre la modernité et la tradition provoquée par les conflits socio-politiques qui sévissent au Canada français. Une collectivité francophone, composée en majeure partie de générations de bûcherons et de cultivateurs, à laquelle la famille Massicotte se rattache sans doute fortement, puisqu'à la lecture de l'ouvrage *La famille Massicotte : histoire, généalogie, portraits* (1904), il s'avère qu'à quelques exceptions près¹⁷⁴, les membres de la famille Massicotte, sont cultivateurs de père en fils. Dans la préface, Benjamin Sulte les définit d'ailleurs comme « la famille type du peuple canadien-français » (Massicotte 1904).

Dans les pages qui suivent, nous observerons la nature et l'objectif des productions artistiques réalisées par Massicotte dans la seconde moitié de sa carrière de dessinateur.

3.3.1 L'*Almanach du peuple* des éditions Beauchemin

De 1909 à 1918, Edmond-Joseph Massicotte produit surtout pour l'*Almanach du Peuple* des Éditions Beauchemin des illustrations littéraires de contes et de nouvelles. Plusieurs d'entre elles sont destinées aux textes de Louis Fréchette – mort la même année que Julien – et ont pour objectif de perpétuer la mémoire des deux illustres hommes (Karel 2005 : 142). À partir de 1911, il se consacre également aux thématiques du terroir, en composant des gravures sur les us, coutumes et traditions¹⁷⁵. Entre 1921 et 1922, il réalise notamment la chronique *Agriculture*, puis en 1923, il rassemble une grande série de 12 gravures sur le thème des mœurs et coutumes canadiennes-françaises, dans un album de luxe intitulé *Nos Canadiens d'autrefois*¹⁷⁶. Entre 1922 et 1928, il compose également cinq gravures supplémentaires destinées à un second album qui ne voit finalement pas le jour¹⁷⁷ (2005 : 157). Micheline Cambron souligne que les gravures sont également mises en vente directe par l'*Almanach*. Dans l'ensemble, ces œuvres ont pour objectif de sauver de l'oubli les façons de faire d'autrefois. À ce jour, ce sont d'ailleurs les compositions du dessinateur qui ont le plus marqué l'historiographie. Mais où ce dernier puise-t-il son inspiration pour réaliser ses gravures ?

¹⁷⁴ Notamment, trois prêtres, trois médecins, un avocat et quelques militaires (Massicotte 1904).

¹⁷⁵ La production s'étalera de 1911 à 1928 dans les pages de *L'Almanach du peuple*.

¹⁷⁶ Ses gravures ont été réalisées entre 1911 et 1922. Une petite série composée de sept gravures similaires est également réalisée pour H. Granger entre 1912 et 1921 (Karel 2005 : 144-151).

¹⁷⁷ L'artiste est mort avant de pouvoir éditer ce deuxième album.

Les travaux de Bernard Genest démontrent qu'au début du XX^e siècle, Edmond-Joseph Massicotte prend exemple sur la démarche de son aîné et s'engage dans le domaine de l'ethnographie. En effet, pionnier des études en folklorisme¹⁷⁸, Édouard-Zotique s'intéresse dès le début des années 1880¹⁷⁹ à la cueillette de données (ex. chansons, dictons et proverbes), alors qu'il n'a que 15-16 ans (Joly 2013 : 29-30). Entre 1890 et 1891, il réalise notamment une intervention sur le terrain : il part observer les habitants urbains de la métropole et note les spécificités de leurs habillements et de leurs comportements, créant ainsi une série de figures types, que Joly désigne comme « Montréalais pittoresques » (Joly 2013 : 35). Vers 1890-95, il commence également une collecte d'informations sur les superstitions, les remèdes ancestraux et les plantes indigènes (Joly 2013 : 29). En 1899, nous l'avons mentionné plus tôt, il publie notamment une monographie sur les plantes canadiennes, dont les « croquis champêtres » sont réalisés par Edmond-Joseph, ainsi qu'en 1912, une étude sur le monde végétal « à la portée de tous », dont les illustrations sont également réalisées par son cadet.

Ainsi, entre 1882 et 1915, Édouard-Zotique publie dans les revues, les journaux, les almanachs et édite divers ouvrages, dans l'intention de diffuser et conserver des savoirs multiples. Ses contributions dans le domaine de l'ethnologie précèdent sa rencontre avec l'anthropologue Marius Barbeau en 1917¹⁸⁰ (Karel 2005 : 132,133). Par conséquent, certains auteurs attribuent à Édouard-Zotique Massicotte de figurer parmi les premiers folkloristes au Canada français (Joly 2013 : 25). Diane Joly déclare, de son côté, que « [c]ette manière d'interpeler les lecteurs en faveur des objets culturels est exclusive à Massicotte avant 1915 » (2013 : 33). Quant à David Karel, il va jusqu'à dire que Barbeau est finalement redevable à Massicotte (2005 : 33).

Très tôt, Édouard-Zotique recueille des informations sur le terrain et archive méticuleusement son savoir. Mais au-delà de son souci de préservation, il désire également rendre accessible ses découvertes à un large public, et ce, dans une « volonté d'instruire les lecteurs sur les objets de leur culture » (Joly 2013 : 33). Il diffuse alors ses trouvailles scientifiques dans la presse, à travers des écrits qu'il tente de rendre accessibles par le biais

¹⁷⁸ Aujourd'hui la discipline de l'ethnologie.

¹⁷⁹ Édouard-Zotique Massicotte déclare lui-même que son intérêt aurait débuté vers 1882 (Joly 2013 : 29). Il aurait d'ailleurs préservé de cette période des articles d'Hector Berthelot publiés dans *La Patrie* au sujet des traditions populaires (2013 : 30). Ces articles sont fort probablement les chroniques *Le bon vieux temps* que Berthelot avait publiées dans *La Patrie* entre 1884 et 1885, qu'éditait alors Honoré Beaugrand (Karel 2005 : 56).

¹⁸⁰ Selon Joly, sa période littéraire aurait d'ailleurs pris fin peu de temps avant, vers 1915.

d'un contenu vulgarisé. Selon Diane Joly, Édouard-Zotique est un « agitateur culturel », appellation qu'elle définit comme suit :

Concrètement, l'agitateur culturel est sensible à l'importance de l'éducation et il étend la portée de la diffusion de ses découvertes à un public au-delà de ses pairs. Pour ce faire, il fait appel aux journaux, aux périodiques, aux ouvrages de vulgarisation et aux activités publiques. Sa perception du corpus patrimonial est congruente à celle des élites de son groupe d'appartenance, et même la précède (2013 : 26).

L'auteure réitère à de nombreuses reprises sa pensée : les projets de Massicotte « appellent à une prise en charge de la culture canadienne-française » et « appellent à agir » (2013 : 32). Dans l'ensemble, ces derniers tentent d'attirer l'intérêt et la curiosité des Canadiens français vers la culture, les arts, la littérature, l'histoire et la science. En 1891, il compose d'ailleurs son propre autoportrait pour *Le Monde illustré* dans lequel il se décrit comme suit :

Taille moyenne, gros, gras, à la barbe inculte. Apparence sémitique. A des traits de ressemblance avec Zola et Richepin. Caractère étrange, tour à tour pensif, joyeux, sarcastique ou sérieux. A été reporter, comptable, acteur, déclamateur, rédacteur, bouquiniste et amoureux. Est actuellement collectionneur, critique, nouvelliste, antiquaire, numismate, biographe, historien, poète, réaliste, décadent. A lu tous les auteurs, a étudié tous les genres et les a tous essayés. On remarque chez lui la passion de la phrase sonore et ciselée. Un ami l'a défini : « Une antithèse vivante, visant l'originalité ». Signes particuliers : radical, pessimiste, optimiste, panthéiste, déiste, catholique et éclectique. Ne refuse pas la louange (Massicotte, *Le Monde illustré* 1891).

Retenons de cette description originale la quantité astronomique d'emplois et d'activités culturelles qu'Édouard-Zotique déclare avoir réalisés. En effet, nos recherches montrent qu'il est partout là où la culture, la littérature et les arts sont en activités. Il est membre de la Société historique de Montréal et de la Commission des monuments historiques de Québec. Il travaille aux côtés de Victor Morin à la Société d'archéologie et de numismatique de Montréal et à la Société Saint-Jean-Baptiste. Il est également un membre fondateur important de l'École littéraire (1895) et de la Société des Dix (1936). Il est le président de la Société de folklore d'Amérique. Pendant près de quarante ans, il contribue au *Bulletin des recherches historiques* ainsi qu'à de nombreuses revues (Fonds É-Z. Massicotte ; Répertoire du patrimoine culturel du Québec). Parmi les éléments traités dans ses textes journalistiques et critiques, la notion de sauvegarde revient donc sans cesse. Dans un article publié en 1890, il déclare déjà avoir « pour habitude de recueillir » et de « préserver de l'oubli » ce qui « menace de disparaître » (*Le National*, 11 avril 1890 : 66). Depuis l'une de ses

premières publications, *La famille Massicotte : histoire-généalogie, portraits*, en 1904, Édouard-Zotique émet le désir de préserver la mémoire de ces ancêtres. Dans la préface de l'ouvrage, Benjamin Sulte¹⁸¹ propose d'ailleurs l'intervention d'Édouard-Zotique Massicotte, comme un modèle à suivre pour les jeunes générations :

Le lecteur peut juger des résultats que présentent les études de cette nature. Il me semble que cela devrait induire la jeunesse à en faire autant. Nos ancêtres sont oubliés, après avoir travaillé pour nous. L'indifférence à leur égard est tout uniment de l'ingratitude. Nous leur devons un souvenir filial. Le sol que nous foulons, les sites qui nous entourent leur étaient familiers comme ils le sont pour nous. L'héritage nous reste et nous y tenons, mais qui songe à ceux d'autrefois ? [...] Les Canadiens d'aujourd'hui ne doivent-ils pas tourner leurs regards vers le passé qui leur appartient, après tout [...] Ne laissons pas au gouffre de l'oubli des existences qui sont les nôtres. Il faut que tous nos morts se revoyent [sic] parmi les vivants, et, puisqu'ils ont été effacés de notre mémoire, donnons leur place dans les livres, afin de les avoir pour toujours avec nous, afin de les mettre en rapport avec nos descendants, afin qu'on ne dise pas que nous sommes incapables de concevoir une noble fierté (Sulte 1904).

Ainsi, Édouard-Zotique est un « agitateur culturel », dont les interventions ont pour objectif la conservation et la diffusion du savoir : mettre à l'abri de la disparition autant de traces et d'échantillons qu'il lui est possible d'amasser sur ses thèmes de prédilection. Dans les années 1910, quelques années après le commentaire laissé par Sulte, l'ethnographie devient la voie professionnelle dans laquelle Édouard-Zotique s'engage pour de bon. Un lieu où atteindre une reconnaissance qu'il n'avait peut-être pas atteint au sein de l'avant-garde moderne. Mais il devient évident avec son autoportrait qu'il n'y a pas que son frère cadet, Edmond-Joseph, à être habité par des passions opposées. L'aîné des frères vit également un conflit entre le désir individuel d'aller vers la modernité et la conscience de devoir demeurer dans une démarche collective. Un ami ne le définit-il pas comme « Une antithèse vivante », lui attribuant des qualités contradictoires comme radical, panthéiste, déiste, catholique et éclectique (Massicotte, *Le Monde illustré* 1891).

Au début du XX^e siècle, Edmond-Joseph prend exemple sur la démarche de son aîné et s'engage dans la préservation de la mémoire à son tour. Il se joint à lui notamment dans le combat contre l'éphémère, la fugacité, la perte. Les pages suivantes montrent quelques exemples d'interventions menées par le dessinateur.

¹⁸¹ Benjamin Sulte est un ami de la famille Massicotte. Il a été « compagnon d'armes » d'Édouard Massicotte père et il devient également un ami et un conseiller du fils aîné Édouard-Zotique (Karel 2005 : 23).

3.3.2 Edmond-Joseph Massicotte : l'ethnographie

Selon Bernard Genest, le volet traditionnel de l'œuvre du jeune dessinateur comporte une approche qui s'inscrit notamment dans la démarche ethnographique amorcée par son frère aîné. En effet, après s'être penché sur l'iconographie présente dans les différentes séries¹⁸² de gravures sur le thème de la vie populaire réalisées entre 1911 et 1928, l'ethnologue conclut que l'artiste est un « observateur consciencieux » (1979 : 56). Les nombreux croquis liés à ces séries que dévoilent les calepins personnels¹⁸³ du dessinateur en témoignent. De l'avis de l'auteur, Massicotte serait « un documentaliste » et adopterait volontairement un style académique et « un peu monotone » dans l'intention de « mieux servir la vérité du sujet » et de « [répondre] chez lui à une exigence : faire du document¹⁸⁴ » (1979 : 50, 56). En outre, ses grandes compositions traditionnelles exécutées à la fin de sa vie seraient « le fruit d'une longue réflexion » : pour les réaliser, le dessinateur aurait « examiné, scruté jusque dans les détails les petites choses de la vie à la campagne » (1979 : 56). En effet, dans certaines œuvres, Massicotte cherche notamment à expliquer les façons de faire de l'époque et le contexte d'utilisation des objets traditionnels. Ainsi, la majorité des dessins et croquis à caractère régionaliste composés par Massicotte documentent notamment les us et coutumes, la culture matérielle et permettent de penser que ces recherches peuvent être liées à celles menées par son frère aîné. Ainsi, au-delà du côté romantique de certaines de ses œuvres traditionnelles, que lui reprochent certains historiens de l'art, Massicotte chercherait donc à se rapprocher de la réalité. D'ailleurs, David Karel est du même avis que Genest : le travail d'Édouard-Zotique marque le cheminement de son cadet à travers la discipline de l'ethnographie (2005 : 133) :

L'enthousiasme pour l'ethnographie saisira Edmond-J. Massicotte. Se mettant en devoir de ne rien laisser au hasard, il pratiquera le croquis d'observation comme une discipline scientifique : aucun détail de ses grandes compositions n'aura été inventé, malgré l'aspect construit de l'ensemble. Ces compositions avaient valeur de « Musée national » aux yeux d'un contemporain, étant « longuement élaborées, chacune ayant fait objet de minutieuses enquêtes, chacune ayant occasionné de nombreux déplacements » (2005 : 137).

¹⁸² Pensons aux œuvres destinées à l'*Annuaire Granger*, ainsi qu'à l'*Almanach du peuple*, à l'*Almanach Rolland* et à l'*Almanach de l'Action sociale catholique*.

¹⁸³ Ces cahiers sont disponibles au Musée national des beaux-arts du Québec.

¹⁸⁴ Selon le sculpteur Alfred Laliberté, le cadet des Massicotte visait l'exactitude et faisait du « document ». À ce sujet, David Karel précise que « Le mot "document" dans son témoignage confirme le principe ethnographique de la démarche de Massicotte tout en distinguant celle-ci de l'approche moins systématique, moins subjective, de Julien » (Karel 2005 : 138).

Le souci de l'exactitude, la minutie, le détail et l'élaboration sont autant de caractéristiques attribuées par Genest et Karel au travail du dessinateur. De l'avis de Karel, l'artiste adopte une méthode « laborieuse » et une façon de travailler « contrôlée », donnant naissance à des œuvres « réalistes », dont chaque élément est réfléchi et construit pour créer un « théâtre historique de la vie populaire » (2005 : 137). Ce qui explique le besoin de l'artiste d'user d'une panoplie de croquis pour élaborer ses œuvres du terroir, songeant à chacun des détails qui les composeront (2005 : 154). Selon l'historien de l'art, il existe d'ailleurs une différence¹⁸⁵ entre la manière de Massicotte de dessiner les sujets du terroir et celle de Julien. Le premier s'inscrit dans une démarche ethnographique¹⁸⁶ et « scientifique », alors que le second demeure dans « dans un esprit de "conteur" » et se rapporte au style narratif (2005 : 137, 140) :

[Massicotte] ira à la collecte de données objectives – figures d'objets utilitaires, détails du costume, attitudes de personnages dans leur milieu, etc. – tandis que Julien se concentre sur l'esprit du récit. Il s'ensuit que les dessins de Julien sont plus animés que ceux de Massicotte et, inversement, que ceux de Massicotte traduisent plus graphiquement le lieu, le contexte et le costume, comme s'il posait des personnages de cire dans un musée des traditions (2005 : 138).

Toutefois, lorsque l'on sait que plusieurs confrères du dessinateur travaillent également dans un « esprit narratif » l'illustration traditionnelle, notamment des scènes d'autrefois et des personnages types, le cheminement de Massicotte en regard de celui de Julien demeure-t-il exceptionnel ? À cet effet, il est possible de croire que tout comme Julien, certains dessinateurs tels que Barré, Brodeur, Caron et Latour adopteraient une position de « conteur » à défaut de celle de « l'ethnographe » et resteraient ainsi dans l'esprit du récit. Ce qui nous permettrait de penser que la démarche personnelle de Massicotte, à caractère davantage ethnographique, demeurerait un cas rare. Par ailleurs, Micheline Cambron souligne le caractère moderne de l'ethnographie. En effet, à l'époque, le folklorisme est synonyme de modernité, bien que cette science serve à la préservation de traditions. L'importance de la description est d'ailleurs un trait caractéristique des sciences, souligne celle-ci (Cambron 2018). Nous pouvons donc proposer que la démarche moderne et scientifique, voire l'ambition savante, des frères Massicotte s'associe régulièrement à des valeurs identitaires et traditionnelles, pour répondre aux besoins de préserver la mémoire de la collectivité

¹⁸⁵ Cette différence est d'ailleurs soulevée par Alfred Laliberté dans ses mémoires (Karel 2005 : 138).

¹⁸⁶ Selon Karel, cette démarche daterait de la première gravure réalisée par Massicotte en 1911. Barbeau aurait d'ailleurs offert en « hommage » ou en « encouragement » au dessinateur des photographies prises dans Charlevoix, lors de ces enquêtes sur le terrain entre 1916-1918 (Karel 2005 : 137).

canadienne-française. David Karel disait d'ailleurs de leur collaboration : « Étant donné le souci d'exactitude des frères Massicotte, le réservoir d'informations issues de leurs enquêtes en archives et sur le terrain constitue un véritable monument à la conscience identitaire » (2005 :171).

3.3.3 Mettre en mémoire l'histoire et collectionner ses héros

Parmi ses compositions traditionnelles, outre ses grandes séries à caractère régionaliste, Massicotte réalise également des portraits historiques. Un genre qui, au tournant du XX^e siècle, se met au service de la nouvelle idéologie de conservation et de préservation de la mémoire, répondant notamment à un besoin de mettre en valeur l'histoire (Karel 2005 : 175). Sans doute dans l'idée de collectionner ses héros, des effigies en forme de timbre-poste sont produites en grande quantité notamment par *Le Monde illustré*, *L'Opinion publique* et *Le Passe-Temps*. À titre d'exemple, pensons à la rubrique « Les Gloires de la France ont créée l'âme de la patrie » publiées dans *Le Monde illustré* du 17 mars 1900¹⁸⁷, laquelle présente notamment de minuscules portraits de Louis XIV, de Racine, de Victor Hugo ou encore de Charlemagne. Pensons encore à la page couverture *Les Héros de la Nouvelle-France* du 15 avril 1893 qu'illustre cette fois Massicotte (fig.171). Le lecteur y découvre dix portraits d'hommes illustres dont entre autres ceux de Jacques-Cartier et de Samuel de Champlain. Ces effigies des héros de l'histoire du Canada français deviennent en quelques sortes des pièces d'un grand puzzle qu'il faut assembler pour réécrire l'histoire ou d'une certaine façon des fétiches qu'il faut préserver. Réunis, ces portraits font la promotion d'un passé glorieux nouvellement à réécrire. Pensons également à « Notre Galerie Nationale », issue des chroniques « Nos Gloires Nationales », que le magazine *Le Monde illustré* lance à partir du 28 juillet 1900. Cette galerie présente des personnages illustres de l'histoire du Canada français, mais aussi du monde journalistique, des sciences, des arts et des lettres¹⁸⁸ (Karel 2005 : 177). Pour cette dernière, Massicotte est choisi comme portraitiste. Dans le premier numéro, débutant avec l'effigie de Louis-Joseph Papineau, l'éditeur présente ainsi cette nouvelle galerie de portraits historiques :

¹⁸⁷ Anonyme, « Les Gloires de la France ont créée l'âme de la patrie », *Le Monde illustré*, Samedi 17 mars 1900, vol. 16, no 828, p. 741. Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

¹⁸⁸ La galerie comporte entre autres les portraits de Louis-Joseph Papineau, Samuel de Champlain, le marquis de Montcalm, Jeanne Mance, François-Xavier Garneau, Faucher de Saint-Maurice, Alphonse Lusignan, Antoine Gérin-Lajoie, J.-B.-A.Ferland et Octave Crémazie.

Tous les vrais Canadiens-français [sic] verront avec plaisir défilier sous leurs yeux les grandes figures de notre belle et héroïque histoire. Plusieurs de nos gloires nationales seront remises à nouveau dans la mémoire du peuple et cet enseignement pratique lui sera salutaire. Il ranimera son patriotisme et lui démontrera qu'il a raison d'être fier d'appartenir à une race qui a produit un aussi grand nombre d'illustres personnages. Que tous les patriotes encouragent notre œuvre en la faisant connaître à leurs amis (*Le Monde illustré*, 28 juillet 1900, vol. 17, no 847, p.195).

On remarque ici que le vocabulaire sélectionné fait directement référence à un discours nationaliste, dont les adjectifs « vrais », « belle », « héroïque » et « fier » servent en amplifier le caractère glorieux. Plus loin dans le texte, l'éditeur précise à ces lecteurs : les portraits doivent être considérés comme des œuvres d'art et peuvent donc être encadrés. De plus, il ajoute que des copies sur papier fort seront tirées prochainement, puis mises en vente ou données en prime. Sans doute que ces tirages de luxe jouent un rôle supplémentaire dans la diffusion, voire la propagande, de ces effigies miraculeuse à collectionner. Ainsi, durant sa carrière, Massicotte réalise des centaines de portraits d'hommes politiques et historiques qui ont pour rôle de fétichiser les grandes figures nationales. Une tâche à laquelle d'ailleurs nombre de ses confrères s'attellent également.

3.3.4 Une littérature édificatrice et patriotique

Vers 1912, la Beauchemin Ltée « prend d'assaut le marché scolaire » et lance sa Bibliothèque canadienne, collection s'élevant à plus d'une centaine d'ouvrages destinés à la récompense académique (Landry 1992 : 34). L'historienne Marie-Hélène Grivel en souligne l'une des raisons politiques : depuis 1912, la Loi scolaire empêche l'enseignement en français en Ontario. Pour Grivel, il s'agit d'un élément déclencheur, stimulant les Canadiens français à défendre leur langue natale. L'auteure remarque que c'est à partir de ce moment qu'une littérature édificatrice destinée aux enfants fait son apparition :

C'est ainsi que la jeunesse tend à occuper une place grandissante, les prescripteurs prenant de plus en plus conscience à la fois du rôle de l'enfant auprès de son foyer (véhicule du savoir au sein de sa famille) et du rôle qu'il aura plus tard (l'adulte de demain). Cela se traduit, entre autres, par la naissance de nombreuses œuvres littéraires, à caractère édifiant et abondamment illustrées, distribuées dans les institutions scolaires (2015 : 1).

Naturellement, les clients principaux sont les commissions scolaires, les écoles, les autorités cléricales, etc. La sortie de ces livres provoque un émoi auprès des dirigeants politiques, comme la rappelle François Landry : « Wilfrid Laurier, Lomer Gouin, Mgr Louis-

Nazaire Bégin, Mgr Paul Bruchési et l'élite en général saluent la patriotique et philanthropique initiative » (1992 : 34). À l'époque, le marché du livre scolaire est administré par le département de l'Instruction publique au sein duquel l'Église et l'État collaborent conjointement. Landry précise que la Librairie bénéficie ainsi « de l'aval d'un haut clergé gagné à un apostolat de la lecture, de la saine lecture » (1992 : 34). En effet, selon l'auteur, les Éditions Beauchemin y ont des contacts, une situation fort pratique, puisque le comité catholique a la fonction de concevoir des programmes scolaires et de sélectionner les ouvrages à l'étude (1992 : 34). Durant cette période, Massicotte se met alors à travailler pour le compte des Frères des Écoles chrétiennes. En 1914, il réalise pour eux *Histoire du Canada*, dans lequel il exécute plus de 25 portraits d'hommes célèbres, allant de Christophe Colomb à Mgr Bourget passant par Iberville (fig.172). D'autres « gestes d'action française » mêlant instruction et divertissement se poursuivent, entraînant le dessinateur sur la voie de l'illustration jeunesse. En 1914, l'artiste réalise également *Autour du foyer canadien* pour le Bulletin Paroissial de l'Immaculée-Conception. En 1915, il illustre cette fois *Mes premières leçons de rédaction* pour les Frères du Sacré-Cœur (Genest 1979 : 231), ainsi que *Lecture courante* pour les Frères de l'instruction chrétienne.

3.3.5 Les Récits laurentiens¹⁸⁹ du Frère Marie-Victorin (1919)

En 1919, Edmond-Joseph Massicotte s'engage auprès de son collègue, le Frère des Écoles chrétiennes Marie-Victorin, dans le projet des *Récits laurentiens*. Adressé à un jeune public, le recueil est composé de neuf contes autobiographiques traitant des sujets comme la religion, la famille, mais aussi la nature et la science (Grivel 2015 : 2). L'auteur occupe une partie de ces récits avec les thèmes de la transmission générationnelle, l'importance de la famille, l'attachement à la terre paternelle et à la foi chrétienne, ainsi que l'amour de la nature. D'ailleurs, pour l'historienne Marie-Hélène Grivel, qui en analyse le contenu : « le territoire, sa faune et sa flore sont autant de prétextes pour évoquer la Foi et l'Histoire de la Nation » (2015 : 8). Elle précise de même que l'objectif poursuivi par Marie-Victorin est d'inventer des protagonistes avec lesquels le jeune lecteur peut développer une complicité et s'identifier à lui, tout en apprenant des savoirs multiples :

¹⁸⁹ Marie-Hélène Grivel précise que l'appellation Laurentien réfère alors à la Laurentie : « un toponyme non officiel utilisé par les nationalistes de l'époque pour dénommer le Québec » (Grivel 2015 : 8). L'*Action française* offre une bonne réception aux contes. L'*Almanach de l'Action sociale catholique* publie notamment les textes ornés des dessins de Massicotte (Karel 2005 : 171).

L'image de l'enfance sert d'allégorie pour représenter la construction de soi par la découverte, à la fois auprès des anciens de la famille (culte des racines) et au cœur de la Nature (culte de la terre). Tout cela symbolise finalement l'attachement aux valeurs fondatrices du peuple canadien-français, dont chacun est le représentant (2015 : 5).

Pour mener ses récits, le Frère crée donc, en référant à ses propres souvenirs, des narrateurs enfants en lesquels, en réalité, il se met lui-même en scène. Massicotte, qui illustre les contes, développe ces différentes figures de jeunes garçons, dont les postures et les expressions demeurent réalistes (2015 : 5-8). Il n'y a pas de doute, les images jouent ici un rôle d'importance, en rejoignant directement l'imaginaire collectif du lecteur. Dans divers contes, ces narrateurs enfants rencontrent des héros du passé qui symbolisent les idéaux patriotiques de la nation : le marquis Montcalm, le Comte de Frontenac, Marguerite Bourgeoys, le curé Labelle, etc. (2015 : 11). Grivel explique que « [...] les grandes figures historiques, mêlées aux légendes et à la spiritualité, permettent à l'auteur d'enraciner davantage son jeune lecteur dans l'imaginaire collectif des Canadiens français d'alors, dont la survivance de la langue et de la Foi sont des constituantes majeures » (2015 : 13). Marie-Victorin répond en réalité à un programme de littérature nationale et de vulgarisation du patrimoine. Dans l'objectif d'enseigner et d'éduquer le lecteur à des valeurs chrétiennes comme la piété, la charité, la patience, l'apprentissage, la contemplation et le respect des aîeux, ce dernier entremêle ses souvenirs personnels, l'histoire et la fiction à travers un langage « simple et clair » (2015 : 13).

Suivant les objectifs de l'auteur, Massicotte s'attarde à illustrer des moments de transmission du savoir de l'adulte à l'enfant ou encore le passage de l'enfance à la maturité (fig.173-175). Ces derniers sont représentés à travers des scènes où le lecteur-enfant retrouve une figure d'autorité, incarnée généralement par un père ou un grand-père. Cet aîné offre des conseils, des recommandations, des punitions ou des directions au fils. Grivel le remarque d'ailleurs : « les hommes étant plutôt campés dans des rôles de conseillers que les enfants doivent écouter » (2015 : 8). À cela, elle ajoute que les figures d'aînés deviennent des « marqueur[s] de véracité des faits, procédé qui permet d'ancrer le discours dans une vérité palpable » (2015 : 8). Mais quel est ce discours à transmettre aux jeunes générations canadiennes-françaises ? L'historienne nous partage sa nature :

Entièrement basés sur la pensée nationaliste de l'époque, ces récits d'enfance servent à développer le sens patriotique des lecteurs. L'Histoire et la Foi,

prenant un aspect didactique, cultivent les valeurs collectives de patriotisme, nationalisme, du respect des traditions, de la fidélité à la langue et de la religion. Le patrimoine est ici un ciment solide fort relevant d'un sentiment de fierté nationale (2015 : 14).

Ainsi, la majorité des contes font référence à l'ancrage dans le territoire, la terre des ancêtres, dont les caractéristiques premières sont d'être canadienne et chrétienne. Ils proposent aussi de prendre possession de la culture canadienne-française et de faire de la Foi et de l'Histoire la pierre angulaire de la nation. Selon David Karel, les illustrations de Massicotte servent à « prolonger et compléter le discours », voire à le porter, puisque de l'avis de l'historien de l'art, le régionalisme donne prépondérance à l'image plutôt qu'au texte (2005 : 151). De plus, Grivel remarque que le jeune lecteur est encouragé à découvrir l'importance de l'ancrage dans le territoire à travers, précise-t-elle, la nature tant aimée du Frère Marie-Victorin : « L'enfance est pour lui, certes, la période de l'apprentissage, mais surtout celle du contact avec la nature » (2015 : 4). Dès la préface composée par Albert Ferland, l'historienne soulève l'importance de ce thème dans les contes : « source intime qui témoigne de l'enfant. [...] La Nature regardée au temps naïf, lui fait, maintenant une loi de venir la contempler dans l'âge mûr » (2015 : 8).

Par ailleurs, Micheline Cambron propose que les recueils de contes du Frère soient étudiés sous l'angle du modèle déambulatoire qui caractérise ses cueillettes botaniques. Elle suggère également que l'auteur utilise ses contes pour mettre en valeurs ses découvertes (Cambron 2018). La volonté du Frère Marie-Victorin est donc de démocratiser des savoirs multiples, incluant les sciences naturelles, pour les jeunes lecteurs, qui ne sont pas nécessairement des intellectuels (Gravel 1997). Grivel le remarque également : « Il n'en oublie pas de faire œuvre de démocratisation scientifique, comme il le fera également dans *L'Oiseau bleu*, le rôle essentiel de ses textes restant la *vulgarisation* pour inculquer plus facilement les préceptes et les rendre plus tangibles [...] » (Grivel 2015 : 15). Ainsi, Marie-Victorin épouserait les objectifs des Frères des Écoles Chrétiennes, mêlant religion, science et littératures nationale à des fins d'éducation (2015 : 2).

Durant sa carrière, outre ses récits et ses contes laurentiens, le Frère Marie-Victorin publie également une œuvre majeure, *La Flore Laurentienne*¹⁹⁰ (1935). Il est possible

¹⁹⁰ Micheline Cambron précise que la 1^{ière} édition de ce recueil botanique a été conçue pour être transportée par le lecteur lors de déambulations dans la nature. Cette remarque lui est venue, après la découverte, à la fin de l'ouvrage, de pages réservées aux lecteurs pour que ceux-ci annotent leurs découvertes. Une nouvelle façon de

d'ailleurs de penser que les frères Massicotte partagent avec Marie-Victorin la passion commune des sciences naturelles, puisque trente avant la publication de l'ouvrage du Frère, Édouard-Zotique publiait sa propre monographie sur les plantes canadiennes (1899) ainsi que, quelques années plus tard, son étude du monde végétal (1912). Pour les deux ouvrages, Edmond-Joseph M. réalisa les illustrations.

3.3.6 L'*Almanach du Peuple* : « Nos traditions nationales » (1923-1930)

Après le succès de l'album *Nos Canadiens d'autrefois*, en 1923, une série similaire est alors publiée dans l'*Almanach du Peuple* intitulée *Nos traditions nationales*. Diffusées chaque année, de 1923 à 1930¹⁹¹, les illustrations reprennent les mêmes thèmes que la série de l'album de luxe et de la série Granger, mais sont « réinterprétées » et « simplifiées » pour un public surtout rural. En effet, afin de répondre aux objectifs de l'encyclopédie populaire, David Karel suppose que Massicotte crée alors une version destinée à un lectorat populaire (2005 : 134). Karel pointe les objectifs spécifiques de cette version simplifiée :

L'*Almanach*, présent dans tous les foyers ruraux, est plus qu'un simple équivalent populaire d'un album de luxe que peu d'habitants auraient eu les moyens ou même l'idée d'acquérir. Il est l'instrument de la diffusion systématique du souvenir. Il favorise le maintien de celui-ci au sein d'une couche sociale peu lettrée qui était censée constituer la pierre angulaire de la nation canadienne-française (2005 : 165).

Ainsi, alors que l'album de luxe vendu au coût de 5\$ serait destiné à un public urbain et nostalgique de la vie rurale, les illustrations publiées gratuitement dans les pages de l'*almanach* viseraient, pour leur part, un public populaire et seraient ainsi volontairement nettoyées de leurs aspects théâtraux (2005 : 164-165). Par ailleurs, certaines illustrations issues de *Nos traditions nationales* sont distribuées en cartes postales (fig.176) et douze d'entre elles font la couverture des cahiers scolaires Beauchemin (2005 :168). L'objectif d'une propagande si abondante demeure difficilement identifiable. Karel le remarque également et questionne les raisons possibles :

Il n'est pas aisé de départager la cause et l'effet : Massicotte et son éditeur Beauchemin ont-ils simplement suivi la loi de l'offre et de la demande ? Ou

concevoir le livre. De plus, Cambron mentionne que celui-ci s'adresse à de jeunes lecteurs qui ne sont pas nécessairement des intellectuels (Cambron 2018).

¹⁹¹ Après la mort du dessinateur en 1929, la chronique est publiée pendant l'année 1930.

bien faudrait-il voir dans leur action méthodique l'intervention d'une main puissante qui ait su intelligemment arrimer leur intérêt économique au bien commun ? (2005 : 164).

Dans tous les cas, Massicotte trouve dans ce travail des ressources financières importantes et une notoriété de la part du public, en regard des nombreuses séries produites par la popularité de ses compositions.

Pour conclure, la carrière de Massicotte se divise en deux grands volets, l'un moderne et l'autre traditionnel, auxquels l'artiste consacre une vingtaine d'années de carrière chacun. Dans sa jeunesse, nous l'avons vu plus tôt, il profite des échanges mutuels entre l'avant-garde montréalaise et le milieu de la presse et explore le décadentisme à travers le *Modern style*. Puis, peu avant la guerre 14-18, lorsque le Canada français entame un virage terroiriste, lui et son frère aîné se joignent au projet d'envergure de leur collectivité et œuvrent à l'élaboration d'un patrimoine collectif, en sauvegardant de l'oubli les us, coutumes et traditions nationales. Malgré le caractère terroiriste des contrats que Massicotte accepte de remplir pour les éditions Beauchemin, il demeure que le dessinateur s'implique également dans divers projets ethnographiques à caractère scientifique et moderne. Dans la seconde moitié de sa carrière, Edmond-Joseph Massicotte travaille à la démocratisation des savoirs, tels que l'histoire, la culture, les arts, mais également la science.

Ainsi, il s'avère qu'en regard des autres dessinateurs de son entourage, Massicotte semble le seul à s'engager entièrement dans cette voie que ses confrères ne font qu'effleurer : celle de la démocratisation de savoirs multiples et de la préservation de la culture et des traditions canadiennes-françaises.

Conclusion

L'objectif principal de notre mémoire était de mieux cerner l'émergence et l'évolution du métier de dessinateurs de presse, au tournant du XX^e siècle, au Canada français. Grâce à l'analyse d'un vaste corpus d'œuvres produites par quinze artistes pour le compte des différents imprimés montréalais, nous avons été en mesure de dégager la nature, le contenu et l'objectif de leurs productions artistiques au sein de la presse écrite. En décloisonnant la discipline de l'histoire de l'art et en usant notamment des outils de la sociologie, nous avons pu révéler le rôle de certaines images dans la construction d'un discours sur l'identité canadienne-française et dans l'élaboration et la construction d'un imaginaire collectif et national. L'étude de cas de Edmond-Joseph Massicotte avait enfin pour but de soulever les éléments qui personnalisait son cheminement de carrière, en regard de celui de ses confrères dessinateurs.

Au chapitre un, la première étape de notre réflexion a consisté avant tout à replacer les contextes historique, culturel, économique et social qui avaient permis à la profession de voir le jour dans la seconde moitié du XIX^e siècle. L'analyse des transformations majeures survenues dans les secteurs de l'éducation, des communications et de l'imprimé, nous a permis de rendre compte des événements responsables du développement des arts visuels, et corrélativement, de la professionnalisation et de la diversification du métier d'artiste. De cette manière, nous avons révélé les conditions particulières nécessaires à l'apparition des dessinateurs de presse professionnels, telles que la naissance d'un réseau d'enseignement spécialisé qui a permis aux jeunes de se former aux arts appliqués à l'industrie et, la création de lieux de formation artistique sur le modèle des académies françaises, qui orientent les jeunes gens vers des carrières artistiques parmi lesquelles figurait le dessin de presse.

Outre le milieu institutionnel, nous avons observé, dans le chapitre un, les changements survenus dans le domaine de la presse écrite, qui étaient également responsables de l'émergence du métier : comment notamment, à la fin des années 1860, l'arrivée des innovations technologiques et journalistiques de George-Édouard Desbarats et de William Augustus Leggo fils ont influencé directement la présence et le rôle des images dans les médias. Grâce à leurs procédés modernes de reproduction de l'image qui étaient compatibles avec la typographie, les illustrations ont fait de plus en plus fréquemment leur apparition dans

les imprimés aux côtés du texte, provoquant la naissance des journaux et des magazines illustrés. Nouvellement intégrée au journal, l'image devenait un élément essentiel à la politique éditoriale, puisqu'elle s'avérait générer un succès jamais vu. Ces éléments ont d'ailleurs engendré le déclin de la presse partisane, la fin de l'ère xylographique, et conséquemment, le passage du métier d'artisan-graveur à celui de dessinateur professionnel.

Dans la seconde partie du premier chapitre, nous avons constaté comment les conditions de diffusion du marché de la littérature canadienne-française s'étaient améliorées dans le dernier tiers du XIX^e siècle, grâce notamment aux écrivains locaux qui diffusaient leurs textes littéraires sous la forme de feuilletons dans les journaux, ainsi qu'aux librairies qui assumaient la vente des romans imprimés. Cette mise en situation a permis de démontrer la naissance d'une littérature locale illustrée, que ce soit à travers des commandes pour des publications individuelles ou collectives, puis d'observer l'impact de cette dernière sur le travail des dessinateurs, entre autres la manière dont elle leur a permis de gagner une notoriété et d'améliorer leur statut professionnel.

Ainsi, un survol historique de la période 1850-1900 a permis de contextualiser les changements sociétaux qui ont engendré l'émergence du métier de dessinateur de presse. Il n'y plus de doute, la naissance d'un réseau d'enseignement spécialisé, ainsi que le passage d'une presse partisane à une presse d'information, en parallèle à l'arrivée des améliorations techniques dans le domaine de l'imprimerie, ont influencé des jeunes à se diriger vers le domaine florissant des arts graphiques.

En regard ce qui précède, dans le chapitre deux, nous nous sommes penchés d'abord sur le passage entre la presse d'information et la presse de masse au tournant du XX^e siècle. L'exploration des nouveaux objectifs poursuivis par les éditeurs modernes nous a permis par la suite de mieux comprendre la nature de la pratique artistique des dessinateurs de presse, nouvellement au service du journalisme moderne. Nous l'avons vu, tout en poursuivant d'anciens objectifs, les journaux de masse se sont également ouverts à un public plus large comprenant dorénavant la classe populaire et ouvrière. Dans l'intention d'atteindre des ventes plus importantes et de répondre aux intérêts et à la curiosité de leur nouveau lectorat, les éditeurs ont recouru aux images et au sensationnalisme, en dirigeant le contenu de leur publication sur les faits divers, les feuilletons littéraires, le divertissement et les rubriques spécialisées. L'analyse des transformations du visage de la presse a révélé que les artistes du

crayon ont dû s'adapter à ces dernières, en développant notamment la capacité de produire au besoin différents genres d'illustrations. Le parcours de leurs productions artistiques a démontré que ces dernières étaient en grande partie mises au service de l'actualité et du divertissement, illustrant tour à tour des événements sportifs et récréatifs, des faits divers ainsi que des nouvelles politiques et locales. Ces mêmes images témoignent du fait que les dessinateurs ont participé activement à la vie culturelle de la métropole montréalaise, par le biais de leur travail à la presse écrite.

Finalement, en utilisant le concept de « tradition inventée » et celui de « mythe », nous avons pu cibler des liens entre la presse écrite et la montée des nationalismes dans le premier quart du XX^e siècle, en démontrant que l'idéologie dite conservatrice instaurée par le nouveau régime a influencé en partie la production graphique des artistes du crayon. En travaillant pour les différents médias, une partie de leur travail journalistique s'est mis au service de la tradition, en promouvant des représentations du terroir. Nous l'avons vu au fil de nos analyses, les artistes ont participé à la diffusion de représentations mythiques, qui servaient pour la plupart à la construction de la mémoire collective et nationale. Au sein du corpus sélectionné, la récurrence de certaines scènes traditionnelles dans lesquelles s'inséraient des figures types, comme celle de l'Habitant, a été révélatrice d'une nécessité de construire et de promouvoir des images représentant l'identité canadienne-française. Il appert que ces scènes canadiennes de la vie rurale constituaient des témoignages, tantôt réels, tantôt fictifs, qui étaient nécessaires pour attester de la continuité de la culture avec celle de l'Ancien Régime. Par la suite, au cours de la décennie 1910, la montée des nationalismes a provoqué la dispersion des artistes dans les différents imprimés de propagande de la métropole montréalaise. Alors que certains d'entre eux ont conservé des postes d'importance au sein des grands quotidiens, le mouvement a eu un effet d'entraînement sur les autres, les invitant à se disperser dans les imprimés de droite ou de gauche, et parfois même au sein des deux camps. Par conséquent, les caricaturistes se sont rangés en majorité du côté des feuilles libérales et laïques, où le genre de la caricature était mieux accepté, alors que d'autres dessinateurs comme Massicotte se sont tournés vers les associations de droite qui garantissaient des commandes de grande envergure.

Dans le dernier chapitre, en suivant une méthode similaire à celle employée par l'historien de l'art David Karel, nous avons fait l'étude du parcours artistique de Edmond-Joseph Massicotte, en divisant ce dernier en deux volets, l'un moderne et l'autre traditionnel.

L'objectif était d'interroger les circonstances qui avaient mené l'artiste, à partir de 1910, à délaisser l'art moderne et la caricature pour l'art traditionnel, à partir d'un corpus resté jusque-là dans l'ombre de l'historiographie. Revisiter sa production Art nouveau nous a permis de démontrer que, outre les travaux d'artistes américains et européens, Massicotte s'inspirait également des imprimés sur l'Exposition universelle de 1900 qui circulaient au pays, pour réaliser ses œuvres. Puis, en seconde partie, cet exercice a été l'occasion de constater que les thématiques les plus récurrentes des caricatures de Massicotte au *Canard* couvraient l'iconographie du cirque, du théâtre et de la danse, et s'inspiraient sans doute des compositions réalisées par l'ancien propriétaire, Hector Berthelot, ainsi que par certains caricaturistes qui avaient travaillé avant lui au *Canard*.

La deuxième partie de ce dernier chapitre s'est porté sur le moment de la montée des nationalismes, dans le premier quart du XX^e siècle, au Canada français, compte tenu que ce contexte socio-politique et idéologique avait eu une influence sur la production artistique de Massicotte. Ce dernier s'est alors engagé, d'une part, dans le mouvement ethnographique amorcé par son frère aîné Édouard-Zotique, et d'autre part, du côté du travail des associations clérico-nationalistes. Sa pratique artistique répondait notamment aux recherches folkloristes de son frère, grâce à l'élaboration minutieuse de grands théâtres de la nation, où les traditions étaient jouées afin de survivre à l'oubli. Le détail et la précision servaient alors à rendre avec justesse tous les éléments et les acteurs de ses « œuvres-documents ». En outre, l'artiste s'est trouvé instrumentalisé par les idéaux de l'élite conservatrice, en offrant ses services à certaines associations religieuses de droite et en fabriquant pour ces dernières divers imprimés de propagande (cartes postales, livres de récompense, manuels scolaires, affiches, etc.). À ce titre, David Karel a soutenu que Massicotte était finalement habité par la coexistence de deux sensibilités opposées, qui correspondaient à l'ambivalence que vivait également la société, laquelle se traduisait par l'adhésion à la modernité ou la préservation de la tradition.

Finalement, ce travail a permis d'enrichir l'historiographie des arts graphiques et de la presse écrite au Québec, en posant un regard sur les dessinateurs de presse, tout en ouvrant la voie à de nouvelles recherches sur le genre de la caricature et du dessin de presse. Notre contribution s'inscrit ainsi dans la lignée des travaux qui ont conduit l'histoire des arts graphiques à travers une analyse plus large du développement de la presse écrite à Montréal.

En nous inspirant des méthodes des chercheurs réunis autour du projet *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, nous souhaitons faire appel à une approche interdisciplinaire, puisque notre problématique référerait directement à des questions culturelles, politiques et sociales. Les outils de l'histoire culturelle, de la sociologie et de la littérature ce sont avérés notamment utiles pour cibler l'impact du développement des sphères de l'éducation, de la presse écrite et de l'édition littéraire en regard de l'émergence de la profession et du rôle des dessinateurs de presse dans la promotion des idéologies et de la culture au Canada français. Ainsi, le décroisement des disciplines nous apparaissait incontournable afin de cerner les différentes facettes du métier de dessinateurs de presse et de dresser un portrait le plus exhaustif possible.

En 2013, l'historienne Dominique Marquis procédait à « état des lieux » des recherches menées sur l'histoire de la presse au Québec, en tentant d'évaluer l'évolution du champ historiographique. Elle remarquait qu'au Québec, entre 2006 et 2013, le champ d'études avait connu « un élan exceptionnel »¹⁹² avec un nombre important d'articles, de mémoires et de thèses publiés sur le sujet. Elle concluait d'ailleurs sur la richesse des voies empruntées par les différents chercheurs. Dans son bilan, elle déclarait notamment que la caricature avait gagné en popularité et servait à analyser tantôt le discours d'un journal, tantôt celui d'un artiste, offrant l'exemple de Robert La Palme (Turgeon 2009)¹⁹³. Au passage, elle soulevait également l'apport des travaux menés sur certains « acteurs ou agents » de l'histoire de la presse - journalistes, caricaturistes ou propriétaires de journaux – citant le cas de Hector Berthelot (Gosselin 2007), puis mentionnait les travaux exécutés sur le personnage caricatural du père Ladébauche (Cambron 2010)¹⁹⁴. Toutefois, Marquis s'étonnait que, de ces nombreux travaux, la plupart ne considérait pas la presse comme un objet d'étude en soi, mais utilisait plutôt le contenu de ce dernier comme source d'information. Elle réitérait à nombreuse reprises sa pensée, concluant ainsi son bilan : « Malgré ces progrès, les études nomologiques de la presse demeurent encore trop rares. C'est un peu comme si l'objet même de la presse, incluant sa matérialité, ses assises économiques et ses acteurs autant que son contenu, ne réussissait pas à soulever les passions » (2013 : 17). Cinq ans après ce bilan, les recherches

¹⁹² Elle repère notamment vingt-quatre articles et une quarantaine de mémoires ou thèses liés à l'histoire de la presse dans les universités québécoises.

¹⁹³ TURGEON, Alexandre (2009). « Le nez de Maurice Duplessis : le Québec des années 1940 tel que vu, représenté et raconté par Robert La Palme : analyse d'un système figuratif », Thèse de doctorat en Histoire, Québec : Université Laval.

¹⁹⁴ CAMBRON, Micheline (2010). « Les histoires de Ladébauche. Figures du journal, figures de la nation », dans Alain Vaillant et Marie-Ève Thériault (dir.), *Presse, nations et mondialisation au XIX^e siècle*, Paris : Nouveau Monde éditions, « Culture-Médias », p. 239-262.

semblent poursuivre une courbe ascendante avec une panoplie de publications sur différents sujets référant à l'histoire de la presse, tels que les contributions du groupe CASGRAM avec leur ouvrage sur le Père Ladébauche (Cambron et Hardy 2015) et la thèse en cours de Nancy Perron sur Albéric Bourgeois (UQAM). Ce mémoire s'inscrit également dans la lignée de ces nouveaux travaux, tout en répondant à certaines lacunes soulevées par Marquis dans son état des lieux, telles que le constat de la transformation du visage de la presse, par l'étude de la mise en page et du contenu visuel de certaines rubriques spécialisées et publicités. Mais aussi, ce travail a été en mesure d'apporter un éclairage sur certains acteurs primordiaux de l'histoire de la presse, en creusant notamment les relations entre les membres de l'avant-garde artistique et ceux des milieux littéraire et journaliste. Nos recherches ont contribué finalement à esquisser les liens entre la profession de dessinateur, la presse écrite, le milieu de la littérature et la culture urbaine montréalaise. Depuis l'article de Stéphanie Danaux en 2013, consacré aux dessinateurs de presse, une étude plus approfondie sur les artistes du crayon attendait d'être effectuée. En plus de répondre à cette lacune de l'historiographie, notre travail a permis également d'enrichir notre compréhension du milieu culturel et sociopolitique montréalais, au tournant du XX^e siècle.

Finalement, ce travail ouvre vers de nouveaux chantiers de recherches dans le domaine des arts graphiques demeurés longtemps dans l'ombre de l'historiographie. Que ce soit les journaux, les magazines, les almanachs ou encore les manuels scolaires, les imprimés s'avèrent tout compte fait des objets d'étude en soi. À elles seules, les publicités se sont révélées être un riche corpus d'œuvres, pouvant être associées notamment à des recherches en caricature, sans parler des illustrations d'actualité, qui pour leur part se sont avérées une source inépuisable d'informations pour de futurs travaux en histoires culturelle et politique. De plus, parmi les quinze artistes sélectionnés dans ce mémoire, plusieurs attendent encore d'être le sujet d'une étude plus approfondie. D'ailleurs, Edmond-Joseph Massicotte n'a probablement pas fini de nous surprendre et mériterait sans doute qu'on s'attarde davantage encore à son œuvre puisque, parmi ses réalisations, nombreuses sont celles qui restent encore à découvrir.

Bibliographie

Archives

Fonds Édouard-Zotique Massicotte des Archives de la ville de Montréal (SHM12)

Lovell's Montreal Directory 1889-1890

Recensement Canada 1901

Recensement Canada 1911

Répertoire du patrimoine culturel du Québec (Dossier Édouard-Zotique Massicotte).

Documents anciens

ANONYME (1903). *First Annual Loan and Sale Exhibition of the Newspaper Artis's Association* (catalogue d'une exposition inaugurée le 29 juin 1903 à la Art Association Gallery, square Philips, Montréal), Montréal : The Art Association of Montreal.

ANONYME (1900). *From Niagara to the Sea*, couverture du guide officiel de la Richelieu & Ontario Navigation Co.

ANONYME (1914). *Histoire du Canada*, Montréal : Les frères des écoles Chrétiennes.

ANONYME (1915). *Lecture courante : cours élémentaires*, Laprairie : Les Frères de l'Instruction chrétienne.

ANONYME (1915). *Mes Premières Leçons de rédaction*, Montréal : Les Frères du Sacré-Cœur.

BARRÉ, Raoul (1901). *En roulant ma boule – Album par Raoul Barré*, Montréal : Librairie Déom Frères.

BOURGEOIS, Albéric Bourgeois (1907). *Les Voyages de Ladébauche autour du monde*, Montréal : [s. n.], Imprimé A.N. Pelletier.

BONCOMPAIN, Louis (1914). *Autour du foyer canadien*, (ouvrage publié à titre anonyme par la rédaction du Bulletin paroissial de l'Immaculée-Conception), Montréal : Imprimerie du Messenger.

CHARLEBOIS, Joseph-Charles-Théophile (1908). *Le Prince de Galles aux fêtes du 3^e centenaire de la fondation de Québec – Album de dessins inédits par J. Charlebois*, Montréal : [s. n.], Vendu à la Librairie Déom et à la Librairie St-Louis.

COLLECTIF (1916). *Henri Julien Album*, Montréal : Librairie Beauchemin Limitée.

COLLECTIF (1918). *Fleurs de lys. Troisième concours littéraire de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal*, Montréal : Société Saint-Jean-Baptiste.

COLLECTIF (1919). *Au pays de l'érable. Quatrième concours littéraire de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal*, Montréal : Société Saint-Jean-Baptiste.

COUILLARD DESPRÉS, Azarie (1916). *La croix de chemin. Premier concours littéraire de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal*, Montréal : Société Saint-Jean-Baptiste.

COUILLARD DESPRÉS, Azarie (1917). *La corvée. Deuxième concours littéraire de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal*, Montréal : Société Saint-Jean-Baptiste.

GIRARD, Rodolphe (1904). *Marie Calumet*, Montréal, [s.n.].

KIROUAC, Conrad (dit frère MARIE-VICTORIN) (1919). *Récits laurentiens*, Montréal : Frères des Écoles chrétiennes.

KIROUAC, Conrad (dit frère MARIE-VICTORIN) (1920). *Croquis laurentiens*, Montréal : Frères des Écoles chrétiennes.

JULIEN, Henri (1878). *Album drolatique du journal Le Farceur*, Montréal : en vente au bureau du Farceur et chez tous les marchands de journaux.

LABERGE, Albert (1938). *Peintre et écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Montréal : Édition privée.

LALIBERTÉ, Alfred (1986). *Les artistes de mon temps*, [Texte établi, présenté et annoté par Odette Legendre], Montréal : Boréal Express.

LEMAY, Pamphile [1899] (2^e éd. 1907) *Contes vrais*, Montréal : Librairie Beauchemin.

LIONAIS-TASSÉ, Henriette (1934). *La vie humoristique d'Hector Berthelot*, Montréal : Albert Lévesque.

MAYRAND, Oswald (1905). *Fleurettes canadiennes. Poésies*, Montréal : [s. n.].

MASSICOTTE, Édouard-Zotique (1893). *La cité de Sainte-Cunégonde de Montréal : notes et souvenirs*, Montréal : J.S. Houle.

MASSICOTTE, Édouard-Zotique (1899). *Monographies de plantes canadiennes : suivies de croquis champêtres et d'un calendrier de la flore de la province de Québec*, Montréal : C.O. Beauchemin.

MASSICOTTE, Édouard-Zotique (1902). *Conteurs canadiens-français du XIX^e siècle*, avec préface, notices et vocabulaire par E.Z. Massicotte, Montréal : Beauchemin.

MASSICOTTE, Édouard-Zotique (1904). *La famille Massicotte : histoire-généalogie, portraits*, Montréal : Typographie "Le Samedi".

MASSICOTTE, Édouard-Zotique (1912). *Cent fleurs de mon herbier : études sur le monde végétal à la portée de tous : suivies d'un calendrier de la flore de la province de Québec*, Montréal : Beauchemin.

RACEY, Arthur-Georges (1902). *The Englishman Canada*, Montréal, [s. n.].

RYAN, Alonzo (1904). *Free Lance political Caricature in Canada*, Montréal : Dominion Publishing Co.A.T. Chapman.

VÉZINA, Émile (1912). *L'Éclat de rire : première série*, Montréal : Ad. Morissette.

Articles

BERTRAND, Jean-Pierre (2003). « Édouard-Zotique Massicotte : la prose de passage », *Études françaises*, vol. 39, n°3, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2003-v39-n3-etudfr704/008146ar/>. Consulté le 15 septembre 2018.

BONENFANT, Jean-Charles (1967). « Le Canada français à la fin du XIXe siècle », *Études françaises*, vol. 3, n° 3, p. 263-275.

CAMBRON, Micheline (2001). « Des petits récits et du grand récit. Raconter l'histoire de la littérature québécoise », *Littérature*, Paris, n° 55, p. 77-93.

CAMBRON, Micheline (2005B). « Humour et politique dans la presse québécoise du XIX^e siècle. Des formes journalistiques comme sources d'humour », *Bulletin d'histoire politique, Humour et politique au Québec*, vol.13, n° 2, p. 31-49.

COUTURE, François et Pierre, RAJOTTE (2000). « L'École littéraire de Montréal et ses mythes », *Études françaises*, vol.36, n° 3, p. 163-183.

DANAUX, Stéphanie (2013B). « Émergence et évolution d'une profession artistique : les dessinateurs de presse entre 1880 et 1914 à Montréal », *Médias 19*, [En ligne], Topographie et territoires de la presse : une place pour chacun(e), Publications, Micheline Cambron et Stéphanie Danaux (dir.), La recherche sur la presse : nouveaux bilans nationaux et internationaux, <http://www.medias19.org/index.php?id=15547>. Consulté le 2 juin 2016.

DOYON, Frédérique (2004). « Cinéma – Raoul Barré, artiste multidisciplinaire avant l'heure », *Le devoir* (1910-), 10 avril 2004, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/cinema/51888/cinema-raoul-barre-artiste-multidisciplinaire-avant-l-heure>. Consulté le 17 mars 2018.

GRIVEL, Marie-Hélène (2015). « *Les Récits laurentiens* : contes en terre canadienne-française », *Postures*, Dossier « L'enfance à l'œuvre », n°21, [En ligne], <http://revuepostures.com/fr/articles/grivel-21>. Consulté le 15 mars 2018.

HAYWARD, Annette (1991). « La querelle des régionalistes et des exotiques : mise au point historique », *Québec Studies*, Queen's University, n° 12, p. 93-100.

JOLY, Diane (2013). « À l'avant-garde du folklore : Édouard-Zotique Massicotte, 1882-1915 », *Rabaska : revue d'ethnologie de l'Amérique française*, vol. 11, p. 25-41.

LANDRY, François (1992). « Bien plus qu'un almanach ! : La librairie Beauchemin », *Cap-aux-Diamants*, n° 29 printemps, Montréal : FIDES, p. 32-35.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (2000). « La Littérature des almanachs : réflexions sur l'anthropologie du fait littéraire », *Études françaises, Presse et littérature*, vol. 36, n° 3, p. 47-64.

MARQUIS, Dominique (2013). « L'histoire de la presse au Québec : état des lieux et pistes de recherche », *Médias 19* [En ligne], Nouveaux bilans, Publications, Micheline Cambron et Stéphanie Danaux (dir.), La recherche sur la presse : nouveaux bilans nationaux et internationaux, mis à jour le : 09/11/2013, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=15556>.

PIERSSSENS, Michel et Roberto, BENARDI (1996). « L'Écho des jeunes : une avant-garde inachevée », *Études française*, vol. 32, n° 3, p. 21-50.

SABOURIN, Hélène (1992). « P.-J.-O. Chauveau et les débuts de la chambre des arts et manufactures du Bas-Canada 1857-1872 », *Scientia Canadensis*, vol. 16, n° 2, p. 123-222, [En ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/800351ar>. Consulté le 25 août 2017.

SAVOIE, Chantal (2006). « La page féminine des grands quotidiens montréalais comme lieu de sociabilité littéraire au tournant du XX^e siècle », *Tangence*, 80, p. 125-142, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2006-n80-tce1377/013549ar/>. Consulté le 14 septembre 2018.

Articles ou chapitres d'un ouvrage collectif

AURENCHE, Marie-Laure (2004). « Du *Magasin pittoresque* (1833) à *Illustration* (1843) : la naissance du nouvellisme illustré », dans THÉRENTY, Marie-Ève et Alain, VAILLANT (dir.), *Presse et plumes, Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris : Nouveau Monde, p. 169-184.

CAMBRON, Micheline (2010). « Les histoires de Ladébauche. Figures du journal, figures de la nation », dans THÉRENTY, Marie-Ève et Alain, VAILLANT (dir.), *Presses, identités nationales et transferts culturels au XIX^e siècle*, Paris : Nouveau Monde, p. 239-262.

DANAUX, Stéphanie (2010). « L'illustration de presse au Québec, 1841-1915 : aspects techniques et iconographiques », dans LEROUX, Éric (dir.), *1870. Du journal d'opinion à la presse de masse, la production industrielle de l'information*, Montréal : Petit Musée de l'impression, p. 51-83.

DEMERS, Jeanne (2005). « Entre chien et loup : prolégomènes à une étude du conte écrit québécois », dans Micheline CAMBRON (dir.), *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 175-189.

DESJARDINS, Michel (2010). « Avant-propos. Un musée vivant de l'imprimerie et des communications » dans LEROUX, Éric (dir.), *1870. Du journal d'opinion à la presse de masse, la production industrielle de l'information*, Montréal : Petit Musée de l'impression, p. ix-xi.

GODIN, Pierre (2010). « Le journal d'opinion à l'information-opium », dans LEROUX, Éric (dir.), *1870. Du journal d'opinion à la presse de masse, la production industrielle de l'information*, Montréal : Petit Musée de l'impression, p. 117-132.

HARDY, Dominic (2005). « La presse satirique illustrée », dans BLACK, Fiona A., Patricia, FLEMING, et Yvan, LAMONDE (dir.), *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada, Volume 2 : 1840 à 1918*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 326-330.

HARDY, Dominic (2015). « 1916 : enfin l'*Album Henri Julien* », dans SAINT-JACQUES, Denis et Marie-Josée DES RIVIÈRES (dir.), *De la belle époque à la crise, Chroniques de la vie culturelle à Montréal*, Montréal : Nota Bene, p.177-187.

LACROIX, Laurier (2005). « L'art au service de "l'utile et du patriotique" », dans Micheline CAMBRON (dir.), *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 55-70.

LANDRY, Kenneth (2014). « L'Habitant et son terroir ; la figure du paysan canadien-français dans quelques ouvrages folkloriques illustrés parus en anglais et destinés à un auditoire anglophone 1897-1900 », Aurélien Boivin et David Karel (ed.), *À la rencontre des régionalismes artistiques et littéraires, Le contexte québécois 1830-1960*, Québec: Les Presses de l'Université Laval, p. 51-65.

LEROUX, Éric (2005). « Les imprimeurs : de l'atelier à l'industrie », dans BLACK, Fiona A., Patricia, FLEMING, et Yvan, LAMONDE (dir.), *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada, Volume 2 : 1840 à 1918*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 77-92.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (2014). « L'illustration dans les almanachs québécois : présence multiforme, rapports texte-image, projection identitaire », Aurélien Boivin et David Karel (ed.), *À la rencontre des régionalismes artistiques et littéraires, Le contexte québécois 1830-1960*, Québec: Les Presses de l'Université Laval, p. 67-78.

MARTIN, Claude (2010). « Préface. Une histoire actuelle », dans LEROUX, Éric (dir.), *1870. Du journal d'opinion à la presse de masse, la production industrielle de l'information*, Montréal : Petit Musée de l'impression, p. v-vii.

MARQUIS, Dominique (2015). « 1910 Le Congrès eucharistique international de Montréal », dans SAINT-JACQUES, Denis et Marie-Josée DES RIVIÈRES (dir.), *De la belle époque à la crise, Chroniques de la vie culturelle à Montréal*, Montréal : Nota Bene, p. 110-115.

MARTIN, Suzanne (2005). « L'École littéraire et la tentation symboliste », dans CAMBRON, Micheline (dir.), *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 193-205.

MICHON, Jacques (1999). « Chapitre II : L'Auteur-éditeur », dans MICHON, Jacques (dir.), *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XXe siècle. Volume I : La naissance de l'éditeur 1900-1939*, Montréal : Fides, p. 41-75.

NADEAU, Brigitte (2014). « Représentation de la figure de l'Habitant dans la Presse francophone du Québec entre 1830 et 1910 », dans BOIVIN, Aurélien et David KAREL (ed.), *À la rencontre des régionalismes artistiques et littéraires, Le contexte québécois 1830-1960*, Québec: Les Presses de l'Université Laval, p. 22-49.

RAJOTTE, Pierre (2005). « Cercles et autonomie littéraires au tournant du siècle », dans Micheline Cambron (dir.), *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal : Fides, p. 39-54.

SAINT-JACQUES, Denis (2005A). « Les magazines populaires en français », Chapitre 9 Les périodiques de BLACK, Fiona A., Patricia, FLEMING, et Yvan, LAMONDE (dir.), *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada, Volume 2 : 1840 à 1918*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 333-338.

SAINT-JACQUES, Denis (2005B). « De Québec à Montréal. Essai de géographie historique », dans Micheline Cambron (dir.), *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal : Fides, p. 27-38.

WILLIAMSON, F. Mary (2005). « L'illustration des livres, des périodiques et des imprimés commerciaux », dans BLACK, Fiona A., Patricia, FLEMING, et Yvan, LAMONDE (dir.), *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada, Volume 2 : 1840 à 1918*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 396-435.

Catalogues d'exposition

ALLARD, Nicole (1996). « Un graveur et caricaturiste à l'aube de la confédération », *Jean-Baptiste Côté, caricaturiste et sculpteur*, Québec, 22 mai - 20 octobre 1996, Québec : Les publications du Musée du Québec, p. 33-65.

KAREL, David (2005). *Edmond-Joseph Massicotte, illustrateur*, Musée national des beaux-arts du Québec, 24 novembre 2005 - 30 avril 2006, Québec : Les Presses de l'Université Laval.

TRÉPANIÉ, Esther et Véronique, BORBOËN (2012). *Mode et apparence dans l'art québécois, 1880-1945*, Québec : Musée national des beaux-arts de Québec.

Conférences

CAMBRON, Micheline (2018). « La création selon Marie-Victorin. Marcher, regarder, raconter, enseigner », conférence prononcée au Jardin Botanique de Montréal le 23 mai 2018, dans le cadre du séminaire d'été en création littéraire de l'Université de Montréal « Habiter le territoire : l'œuvre de Marie-Victorin ». Enregistrement disponible.

CAMBRON, Micheline et Laurier, LACROIX (2018). « La vie culturelle à Montréal autour de 1900 », conférence prononcée au Musée Pointe-à-Callière de Montréal, Samedi le 7 avril 2018.

Documentaires

Victorin, le Naturaliste (1997). Réalisateur Nicole, Gravel, Québec : L'Office national du film du Canada (ONF), long métrage documentaire, sonore, 52 minutes, en couleur.

Encyclopédies et dictionnaires

ANONYME (non daté). « Ancien Régime », *Encyclopédie Larousse*, [en ligne], http://www.larousse.fr/encyclopedia/divers/Ancien_Régime/105343. Consulté le 2 mars 2018.

CHAMPAGNE, Michel (2008). « Dyonnet, Edmond », *Encyclopédie canadienne*, [en ligne], <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/dyonnet-edmond/>. Consulté le 27 septembre 2017.

CHEVALIER, Jean et Alain, GHEERBRANT (1982). *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris : Robert Laffont S.A. et Jupiter.

COUVRETTE, Sébastien (2012). « Presse écrite au Québec, 1ère partie (XVIIIe-XIXe siècles) », *Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française*, [En ligne], [http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article698/Presse_écrite_au_Québec_1ère_partie_\(XVIIe-XIXe_siècles\).html](http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article698/Presse_écrite_au_Québec_1ère_partie_(XVIIe-XIXe_siècles).html). Consulté le 1er juillet 2017.

DANSEREAU, Bernard (1998). « LEGGO, WILLIAM AUGUSTUS », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. XIV (1911-1920), [En ligne], http://www.biographi.ca/fr/bio/leggo_william_augustus_14F.html. Consulté le 5 juin 2016.

GAGNON, Robert (1994). « ARCHAMBEAULT, URGEL-EUGÈNE », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. XIII (1901-1910), [En ligne], http://www.biographi.ca/fr/bio/archambeault_urgel_eugene_13F.html. Consulté le 2 novembre 2017.

GAGNON, Serge (1982). « AUBIN, NAPOLÉON », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. XI (1881-1890), [En ligne], http://www.biographi.ca/fr/bio/aubin_napoleon_11F.html. Consulté le 15 septembre 2018.

GALARNEAU, Claude (1990). « DESBARATS, GEORGE-ÉDOUARD (baptisé George-Édouard-Amable) », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. XII (1891-1900), [En ligne], http://www.biographi.ca/fr/bio/desbarats_george_edouard_12E.html. Consulté le 10 juin 2016.

KAREL, David (1992). *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du nord*, Québec : Les Presses de l'Université Laval.

LACASSE, Yves (1998). « HÉBERT, LOUIS-PHILIPPE », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. XIV (1911-1920) [En ligne], http://www.biographi.ca/fr/bio/hebert_louis_philippe_14F.html. Consulté le 27 sept. 2017.

MCDUGALL, Anne (2008). « Brymner, William », *Encyclopédie canadienne*, [en ligne], <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/brymner-william/>. Consulté le 27 septembre 2017.

MULAIRE, Bernard (1990). « CHABERT, JOSEPH », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. XII (1891-1900), [En ligne], http://www.biographi.ca/fr/bio/chabert_joseph_12F.html. Consulté le 26 septembre 2017.

SKELLY, Julia (2015). « Art Association of Montréal », *Encyclopédie canadienne*, [En ligne], <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/art-association-of-montreal/>. Consulté le 27 septembre 2017.

VÉZINA, Raymond (1998). « BOURASSA, Napoléon », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. XIV (1911-1920), [En ligne], http://www.biographi.ca/fr/bio/bourassa_napoleon_14F.html. Consulté le 2 octobre 2017.

Mémoires et thèses

ALLARD, Nicole (1997). « Hector Berthelot (1842-1895) et la caricature dans la petite presse satirique au Québec entre 1860 et 1895 », Mémoire de maîtrise en histoire de l'art, Québec : Université Laval.

DANAUX, Stéphanie (2007). « L'essor du livre illustré au Québec en relation avec les milieux artistiques et éditoriaux français, 1880-1940 », Thèse en histoire de l'art, Montréal : Université de Montréal / Université de Poitiers.

GOSSELIN, Sophie (2007). « Humour, instrument journalistique dans l'œuvre de Hector Berthelot (1877-1895) », Mémoire en histoire, Montréal : Université de Québec à Montréal.

HARDY, Dominic (1998). « Drawn to order: Henri Julien's political cartoons of 1899 and his career with Hugh Graham's "Montreal Daily Star", 1888-1908 », Mémoire en histoire de l'art, Peterborough : Trent University.

LANDRY, Pierre (1983). « L'Apport de l'art nouveau aux arts graphiques, au Québec, de 1898 à 1910 », Mémoire de maîtrise en histoire de l'art, Québec : Université Laval.

RICHARD, Sara (2006). « La production satirique illustrée du caricaturiste montréalais Joseph Charlebois (1872-1935) », Mémoire de maîtrise en arts, Sherbrooke : Université de Sherbrooke.

Monographies

AIRD, Robert et Mira, FALARDEAU (2009). *Histoire de la caricature au Québec*, Montréal : VLB.

AIRD, Robert (2010). *Histoire politique du comique au Québec*, Montréal : VLB.

BEAULIEU, André et Jean, HAMELIN (1965). *Les journaux du Québec de 1764 à 1964*, Québec : Les Presses de l'Université Laval.

BEAULIEU, André et Jean, HAMELIN (1973). *La presse québécoise, des origines à nos jours Tome deuxième 1860-1879*, Québec : Les Presses de l'Université Laval.

BLACK, Fiona A., Patricia, FLEMING, et Yvan, LAMONDE (dir.) (2005). *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada, Volume 2 : 1840 à 1918*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

BOUCHARD, Gérard (2001). *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde. Essai d'histoire comparée*, Montréal : Boréal compact.

BOUCHARD, Gérard (2003). *Raison et contradiction, Le mythe au secours de la pensée*, Montréal : Nota bene.

BOUCHARD, Gérard (2014). *Raison et déraison du mythe, Au cœur des imaginaires collectifs*, Montréal : Boréal.

BOULIANE, Sandria.P et Jasmin, MIVILLE-ALLARD (2011). *La Bombe, Journal satirique paru en 1909 à Montréal*, Montréal : Moul't Éditions.

CAMBRON, Micheline (dir.) (2005A). *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal : Fides.

CAMBRON, Micheline et Dominic, HARDY (dir.) (2015). *Quand la caricature sort du journal : Baptiste Ladébauche 1878-1957*, Montréal : FIDES.

CHARLAND, Jean-Pierre (1982). *Histoire de l'enseignement technique et professionnel au Québec*, Québec : Institut québécois de recherche sur la culture.

DANAUX, Stéphanie (2013A). *L'iconographie d'une littérature. Évolution et singularités du livre illustré francophone au Québec 1840-1940*, Québec : Les Presses de l'Université Laval.

DE BONVILLE, Jean (1988). *La Presse québécoise de 1884 à 1914 : genèse d'un média de masse*, Québec : Les Presses de l'Université Laval.

DESBARATS, Peter et Terry, MOSHER (1979). *The Hecklers : A History of Canadian Political Cartooning and a Cartoonists' History of Canada*, Toronto : McClelland and Stewart.

DISTAD, Merrill (2005). « Les journaux et les magazines », dans BLACK, Fiona A., Patricia, FLEMING, et Yvan, LAMONDE (dir.) (2005). *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada, Volume 2 : 1840 à 1918*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p.309-338.

FALARDEAU, Mira (1976). *L'humour visuel, histoire et technique*, Québec : Les Presses de l'Université Laval.

FELTEAU, Cyrille (1983). *Histoire de La Presse. Tome 1 : 1884-1916*, Montréal : La Presse.

GENEST, Bernard (1979). *Massicotte et son temps*, Montréal : Boréal Express.

GLADU, Paul (1970). *Henri Julien*, Montréal : Lidec inc.

GUILBAULT, Nicole (1980). *Henri Julien et la tradition orale*, Montréal : Boréal Express.

HOBSBAWM, Eric et Terence, RANGER (dir.) (2012). *L'invention de la tradition*, Paris: Amsterdam. [1983].

LAHAISE, Robert (2002). *Canada-Québec, Entrouverture au monde 1896-1914*, Outremont : Lanctôt.

LANDRY, François (1997). *Beauchemin et l'édition au Québec (1840-1940). Une culture modèle*, Montréal : FIDES.

LEROUX, Éric (2010). *1870 : Du journal d'opinion à la presse de masse, la production industrielle de l'information*, Montréal : Petit musée de l'impression, Centre de l'histoire de Montréal.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (2014). *Le livre aimé du peuple, Les almanachs québécois de 1777 à nos jours*, Québec : Les Presses de l'Université Laval.

MONIÈRE, Denis (1977). *Le développement des idéologies au Québec, des origines à nos jours*, Montréal : Québec Amérique.

ROBIDOUX, Léon-A. (1978). *Albéric Bourgeois, caricaturiste*, Montréal : VLB et Médiacbec.

RUELLAND, G. Jacques (2008). *1776 Naissance de l'imprimerie et de la liberté d'expression à Montréal*, Montréal : Petit musée de l'impression, Centre d'histoire de Montréal.

SAINT-JACQUES, Denis et Maurice, LEMIRE (dir.) (1996). *La vie littéraire au Québec*, Vol. III : 1840-1869 : « Un peuple sans histoire ni littérature », Sainte-Foy : Les Presses de l'Université Laval.

SAINT-JACQUES, Denis et Maurice, LEMIRE (dir.) (2005). *La vie littéraire au Québec*, Vol. V : 1895-1918 : « Sois fidèle à la Laurentie », Sainte-Foy : Les Presses de l'Université Laval.

SAINT-JACQUES, Denis et Marie-Josée, DES RIVIÈRES (dir.) (2015). *Chroniques de la vie culturelle à Montréal, De la belle époque à la crise*, Montréal : Nota Bene.

VIGNEAULT, Louise (2002). *Identité et modernité dans l'art au Québec*. Borduas, Sullivan, Riopelle, Montréal : Hurtubise HMH.

Sites internet

RIVEST, André. *Hommage à Georges Latour*, non daté [En ligne], <http://georgeslatour.blogspot.ca/>. Consulté le 2 février 2018.

ROUSSEAU, Karine (Musée McCord). « Le dessinateur et graveur John Henry Walker (1831-1899) », [En ligne], <http://collections.museemccord.qc.ca/>. Consulté le 2 juin 2017.

Almanachs et Annuaires

- *Annuaire Granger pour la jeunesse* (1926-1929)
- *Almanach du peuple Beauchemin* (1870-)
- *Almanach Rolland agricole, commercial et des familles* (1867-)
- *Almanach de l'Action sociale catholique* (1917-1942)

Périodiques anciens utilisés

- *Album universel* (1902-1907)
- *La Bombe* (1909)
- *Canadian Illustrated News* (1869-1883)
- *Le Canard* (1877-1895)
- *L'Échos des jeunes, revue mensuelle* (1894-1895)
- *Le Monde illustré* (1884-1902)¹⁹⁵
- *L'Opinion publique* (1870-1883)
- *Le Passe-Temps* (1895-1949)
- *La Patrie* (1879-1978)
- *La Presse* (1884-)

Autres Périodiques anciens (Québec)

- *L'Action* (1911-1916)
- *L'Action française* (1917-1927)
- *L'Action sociale catholique* (1907-1915)
- *Album littéraire et musical* de la *Revue canadienne* (1846-1848)

¹⁹⁵ En 1884, *Le Monde illustré* prend la relève de *L'Opinion publique* (1870-1883). En 1902, il devient *l'Album universel* (1902-1907).

- *L'Album universel* (1902-1907)
- *Le Bourru* (1885)
- *Bulletin du parler français au Canada* (1902-1918).
- *Le Canada* (1903-1953)
- *Le Canadien* (1806-1819)
- *Canadian Illustrated News* (1869-1883)
- *Le Charivari canadien* (1844 et 1868)
- *Le Coin de feu : Revue féminine* (1893-1896)
- *Le Combat* (1903-1904)
- *Les Débats* (1899-1903)
- *Le Devoir* (1910-)
- *Le Diable Bleu* (1843)
- *Dominion Illustrated* (1888-1893)
- *Le Droit* (1913-s.d.)
- *L'Écho des Jeunes* (1894-1895)
- *L'Électeur* (1866)
- *Le Fantasque* (1837-1849)
- *Le Farceur* (1878-1884)
- *Le Glaneur* (1890-1892)
- *Le Grognard* (1881-1884)
- *The Hearthstone* (1870-1872)
- *Le Herald*
- *Household Journal* (1878-1888)
- *The Illustrated Maple Leaf* (1852-1854)
- *L'Iroquois* (1890)
- *Le Journal* (s.d.)
- *Le Journal de Québec* (1842-1889)
- *The Lantern* (1848)
- *La Minerve* (1849-1874)
- *Modes françaises illustrées* (1887-1892)
- *The Montreal Daily Star* (1869)
- *The Montreal Tattler* (1844)
- *Le Nationaliste* (1904-1922)
- *La Nouvelle-France* (1902-1918)
- *L'Observateur* (1858-1860)
- *L'Oiseau bleu* (1921-1940)
- *L'Opinion publique* (1870-1883)
- *Le Pays laurentien* (1916-1918)
- *Le Perroquet* (1865)
- *Punch in Canada* (1849-1850)
- *Le Recueil Littéraire* (1888-1892)
- *Le Samedi* (s.d.)
- *The Satirist* (1847)
- *Le Semeur* (1904-1935)
- *La Scie* (1863-1865)
- *La Scie illustrée* (1865-1866)
- *Snow Drop* (1850-1853)

- *Le Taon* (1907-1910)
- *Le Terroir* (1918)
- *La Vérité* (1881-1923)
- *Le Violon* (1886-1888)
- *Le Vrai Canard* (1879-1881)
- *Les Vrais Débats* (1900-1903)

Périodiques étrangers

Allemagne

- *Berliner Illustrierte Zeitung* (1892-1945)

Angleterre

- *Illustrated London News* (1842-2003)
- *Punch / The London Charivari* (1841-1992, 1996-2002)

Espagne

- *La Ilustración* (1849-1857)

France

- *La Caricature* (1830-1935, 1938-1943)
- *Le Charivari* (1832-1937)
- *L'Illustration* (1843-1944)
- *Le Monde illustré* (1857-1938)
- *Théâtre* (1898-1914)
- *Le Théâtre illustré : revue des succès lyriques et dramatiques* (1891-1899)

Les figures

Figure 1. E. Z. Jobson Paradis, *Un clochard*, vers 1895, fusain sur papier, 16,5 x 12,2 cm.
© Collection du Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ).

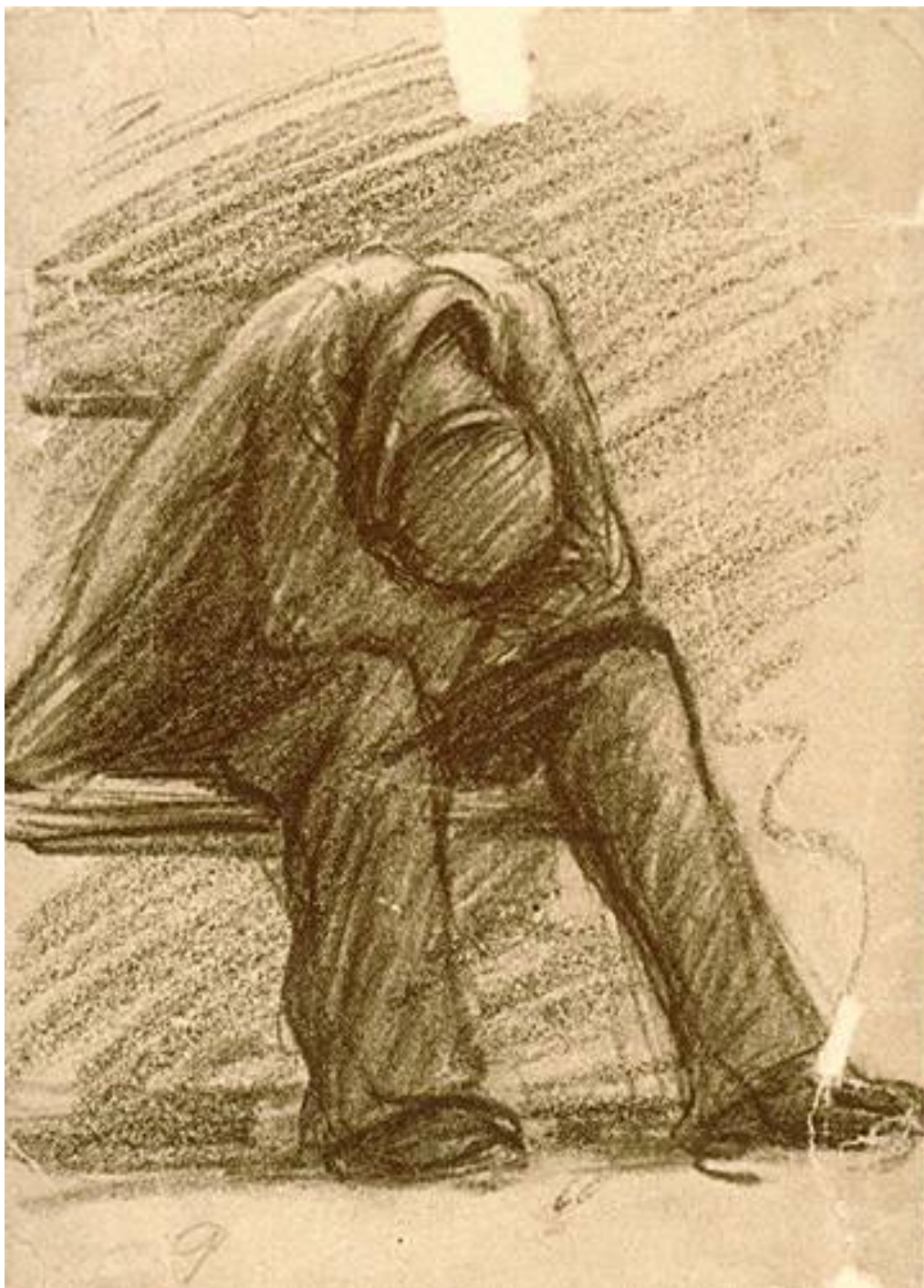


Figure 2. E. Z. Jobson Paradis, *Clochard assoupi*, vers 1895, fusain sur papier, 15,5 x 11,3 cm. © Collection du Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ).



Figure 3. Raoul Barré, *From Niagara to the Sea*, 1900, couverture du guide officiel de la Richelieu & Ontario Navigation Co.

Source : <https://archive.org/>. Consulté le 2 février 2018.

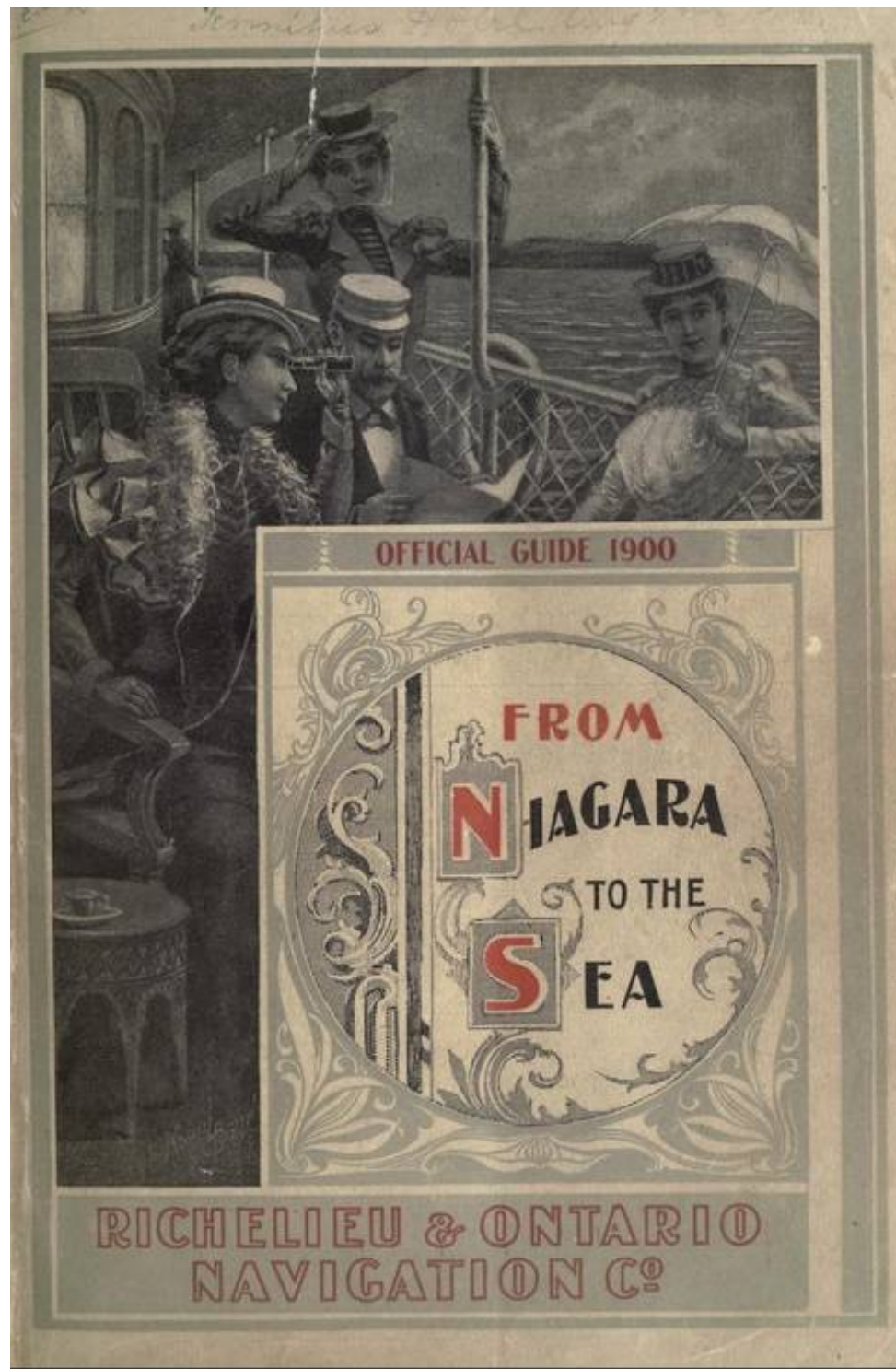


Figure 4. Edmond-Joseph Massicotte. « La plus importante librairie et papeterie française au Canada... », *Almanach Rolland agricole, commercial et des familles*, 1916, p. 253.

Source : <https://archive.org/>. Consulté le 8 février 2018.

ENCOURAGEZ NOS ANNONCEURS

**LA PLUS IMPORTANTE LIBRAIRIE ET
PAPETERIE FRANÇAISE AU CANADA**
(Fondée en 1885)

Articles religieux, artistiques et pratiques.
ENCADREMENT.

Livres religieux. Musique et chant grégorien. RELIURE.

Articles de classe. Dessin Globes. Cartes murales. MUSÉES.

Livres de classe: français, anglais, latins, grecs. SAYNETES ET DRAMES.

Articles de fantaisie. Maroquinerie. Décorations. Statuettes. Cartes postales. Albums. Jeux. Jouets.

Livres canadiens et français: Littérature. Histoire. Romans. Économie sociale. Théâtre. Sciences. Arts. Métiers. Manuels. Guides.

Articles de bureau. Meubles. Livres perpétuels. IMPRESSION.






TAPISSERIES. Papiers peints, reliefs et vitraux. Rideaux à ressorts. Moulures.

Librairie GRANGER FRÈRES, Limitée
Place d'Armes et rue Notre-Dame Ouest,
MONTRÉAL.

Figure 5. Edmond-Joseph Massicotte. « La plus importante librairie et papeterie française au Canada... », *Almanach Rolland agricole, commercial et des familles*, 1918, p. 3.

Source : <https://archive.org/>. Consulté le 8 février 2018.

ENCOURAGEZ NOS ANNONCEURS



LA PLUS IMPORTANTE
LIBRAIRIE et PAPETERIE
FRANÇAISE du CANADA
Fondée en 1885

LIVRES
RELIGIEUX
CLASSIQUES
FRANÇAIS
CANADIENS



FOURNITURES
DE CLASSE
DE BUREAUX
DE DESSIN

ARTICLES
RELIGIEUX
ET DE FANTAISIE

PAPIERS PEINTS
TAPISSERIE

GRANGER FRÈRES
UNITÉ

Place d'Armes et Notre-Dame O,
MONTREAL

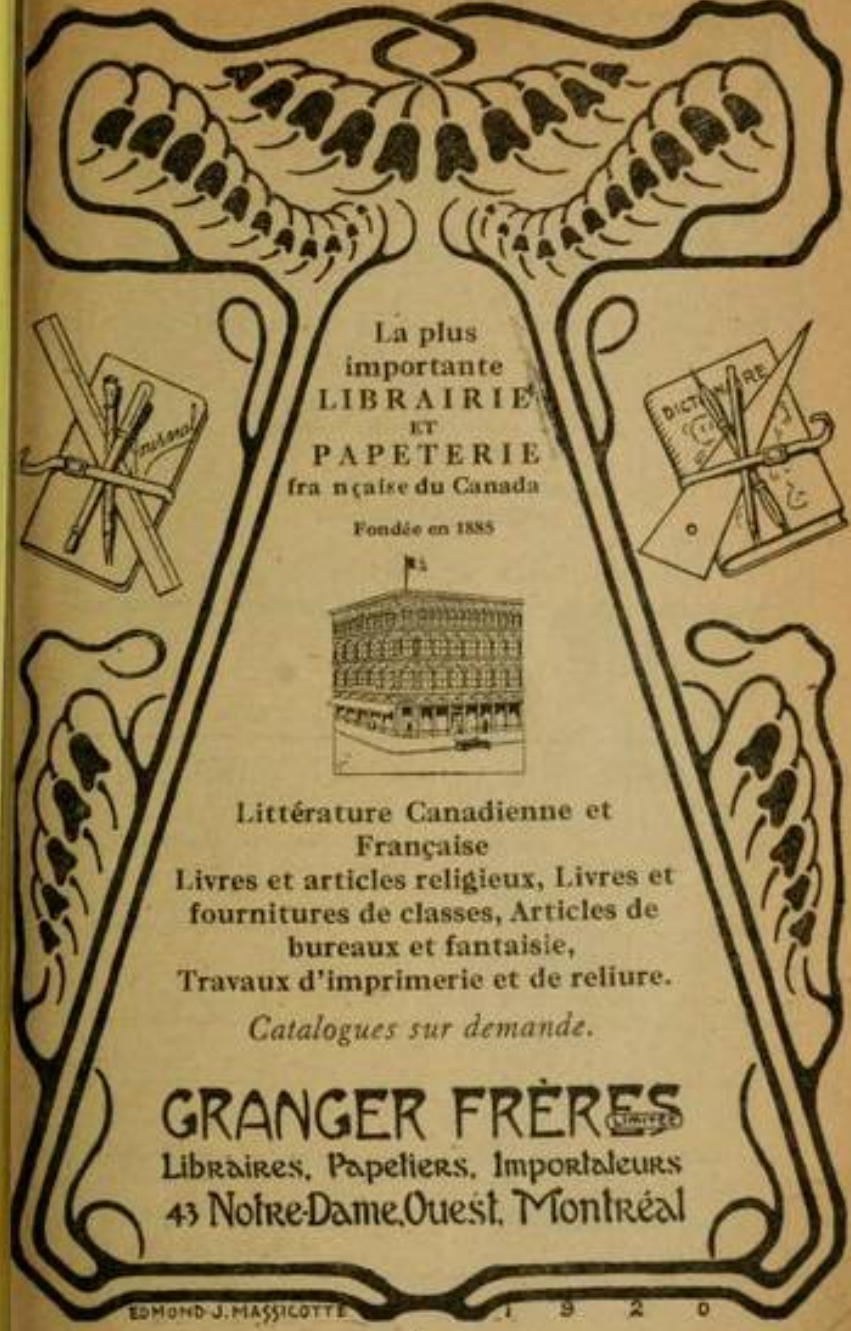


EDMOND J. MASSICOTTE


Figure 6. Edmond-Joseph Massicotte. « La plus importante librairie et papeterie française au Canada... », *Almanach Rolland agricole, commercial et des familles*, 1920, p. 1.

Source : <https://archive.org/>. Consulté le 8 février 2018.

ENCOURAGEZ NOS ANNONCEURS



La plus importante
LIBRAIRIE
ET
PAPETERIE
française du Canada
Fondée en 1885



Littérature Canadienne et
Française
Livres et articles religieux, Livres et
fournitures de classes, Articles de
bureaux et fantaisie,
Travaux d'imprimerie et de reliure.
Catalogues sur demande.

GRANGER FRÈRES
Libraires, Papetiers, Importateurs
43 Notre-Dame-Ouest, Montréal

EDMOND J. MASSICOTTE

1 9 2 0

1

Figure 7. Edmond-Joseph Massicotte, « Edmond. J. Massicotte. Dessinateur en tous genres », *Le Passe-Temps*, 3 mars 1900, vol. 6, no 129, p. 68. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 8. Joseph-Charles-Théophile Charlebois. « Enluminure ... », *Le Taon*, février 1910, Montréal : [s. n.], p. 16.

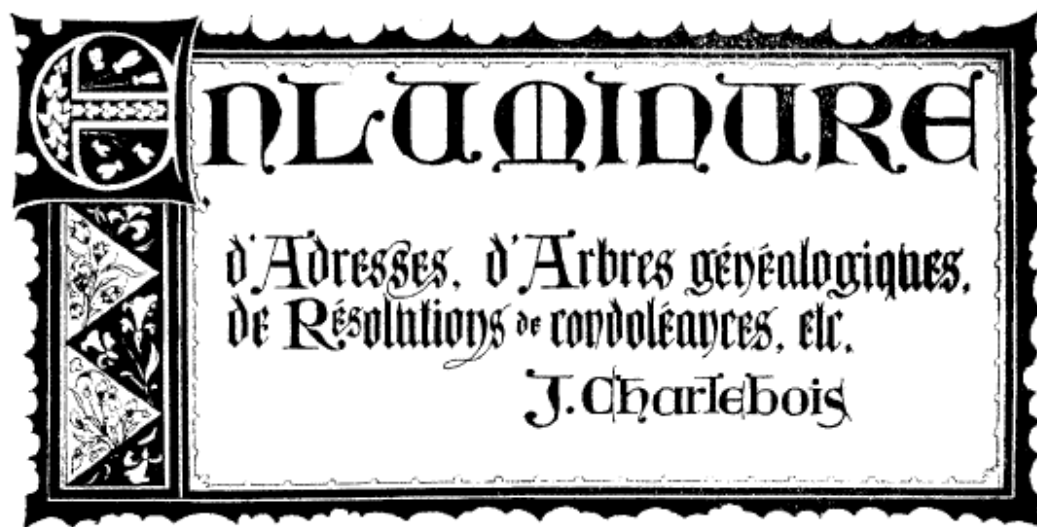


Figure 9. Joseph-Charles-Théophile Charlebois. « Adresses Enluminées », *Nos p'tites filles en caricatures*, 1903, Montréal : [s. n.], p. 41.

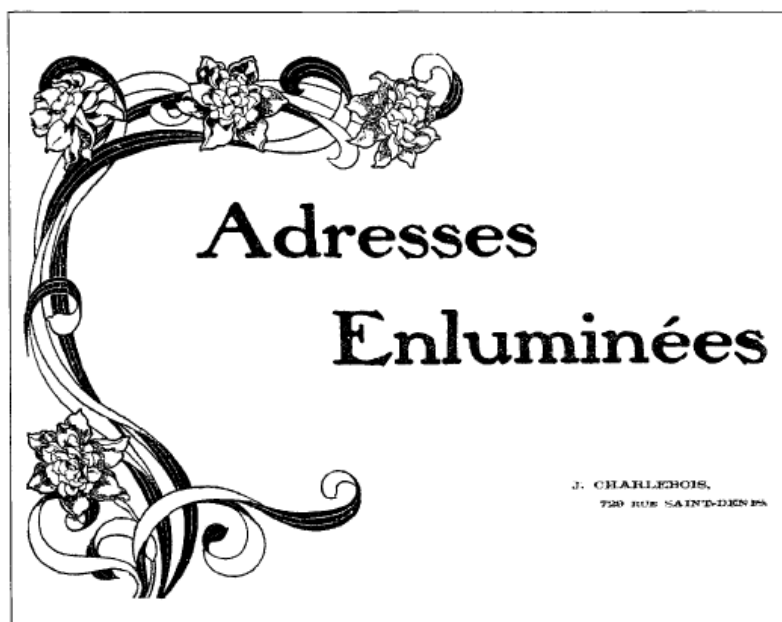


Figure 10. Raoul Barré, « Raoul Barré. Artiste dessinateur... », *La Presse*, 22 décembre 1900, p. 10. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 11. Edmond-Joseph Massicotte, « Edmond. J. Massicotte. Portraitiste et dessinateur en tous genres... », *Le Monde illustré*, 11 août 1894, p. 179. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 12. Edmond-Joseph Massicotte, « Edmond. J. Massicotte. Portraitiste et dessinateur en tous genres... ». © Collection de Jean-François Pothier.

Source : KAREL, David (2005). *Edmond-Joseph Massicotte, illustrateur*, Musée national des beaux-arts du Québec, 24 novembre 2005 - 30 avril 2006, Québec : Les Presses de l'Université Laval, p. 101.



Figure 13. Ozias Leduc, « Lisez "Claude Paysan" grand roman canadien », *La Patrie*, 1^{er} juillet 1899, vol. 21, no 107, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).



Figure 14. Georges Latour, dans MAYRAND, Oswald (1876-1969), *Fleurettes canadiennes*, [1905], Montréal : Université de Montréal : [s. n.], p. 26. © Collection Victor Morin de l'Université de Montréal.

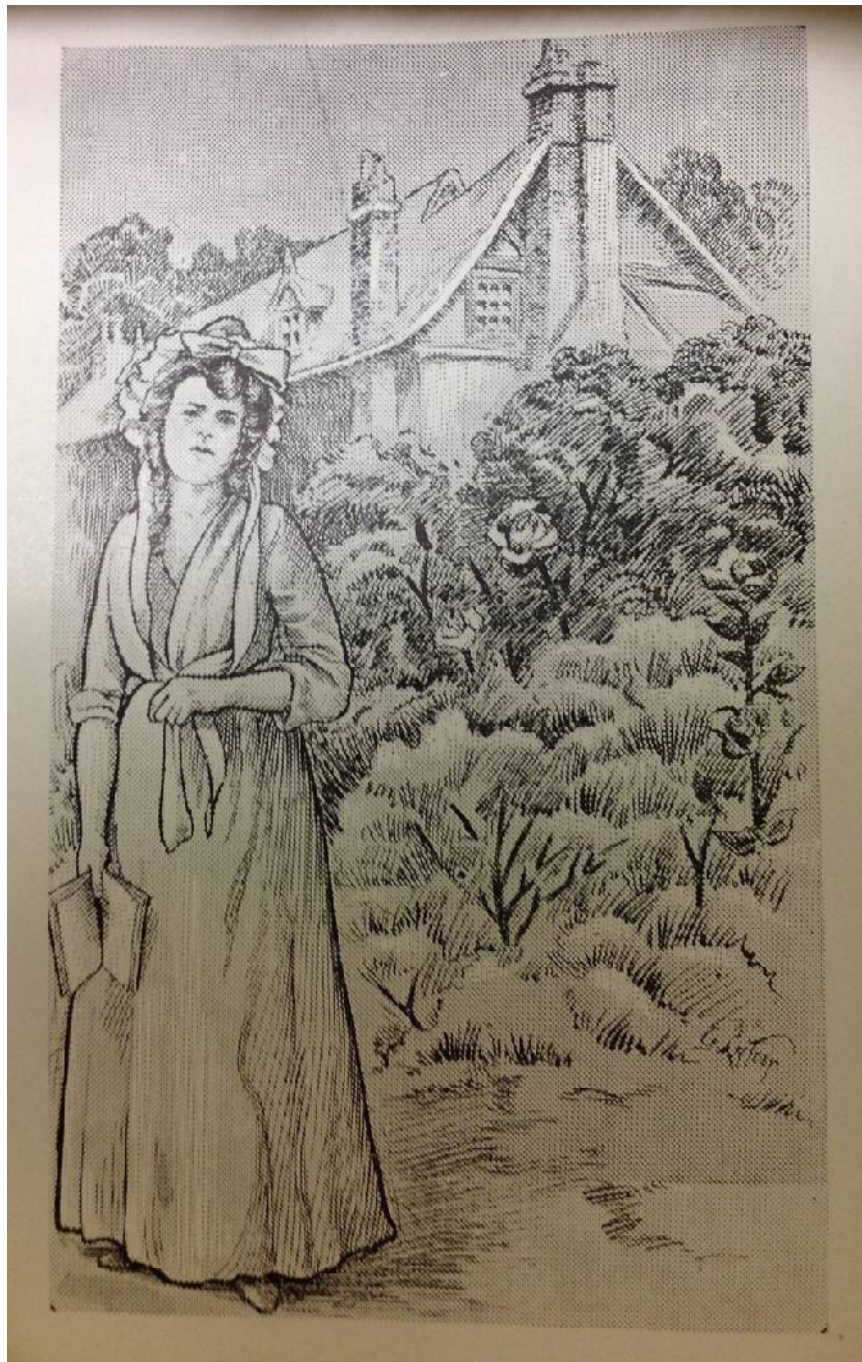
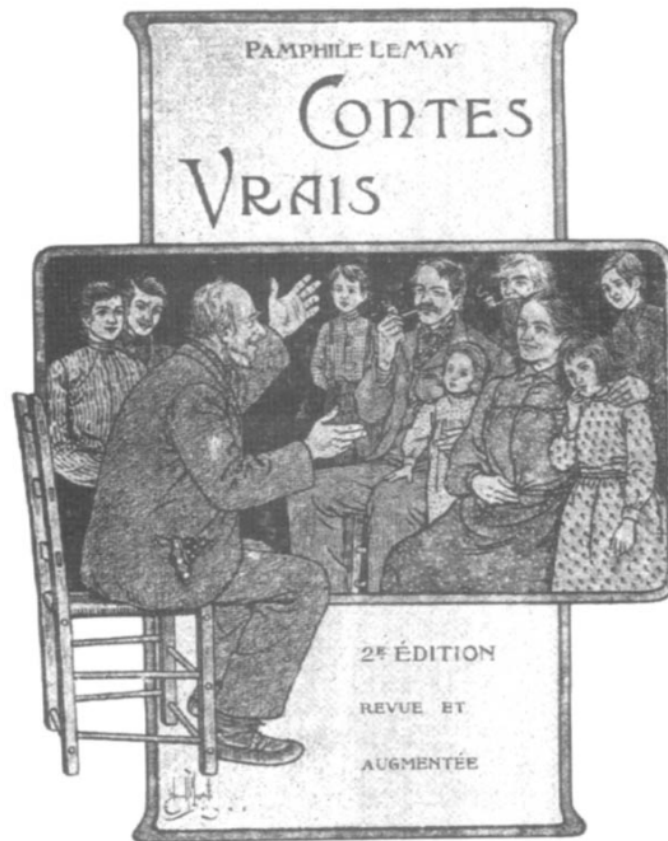


Figure 15. Edmond-Joseph Massicotte, *Contes vrais* [1899], Ébauche pour la couverture de la deuxième édition, revue et augmentée (1907) de Pamphile Lemay (1837-1918). © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Dessin – non utilisé – d'Edmond-J. Massicotte
pour la couverture de l'édition de 1907.

Figure 16. Joseph-Arthur-Pierre Labelle, « La dernière nuit du Père Rasoy » *Contes vrais* [1899], Deuxième édition, revue et augmentée (1907) de Pamphile Lemay (1837-1918).
© Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 17. Ulric Lamarche, « Marie Calumet », Couverture du roman *Marie Calumet* (éd.1904) de Rodolphe Girard (1879-1956). © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

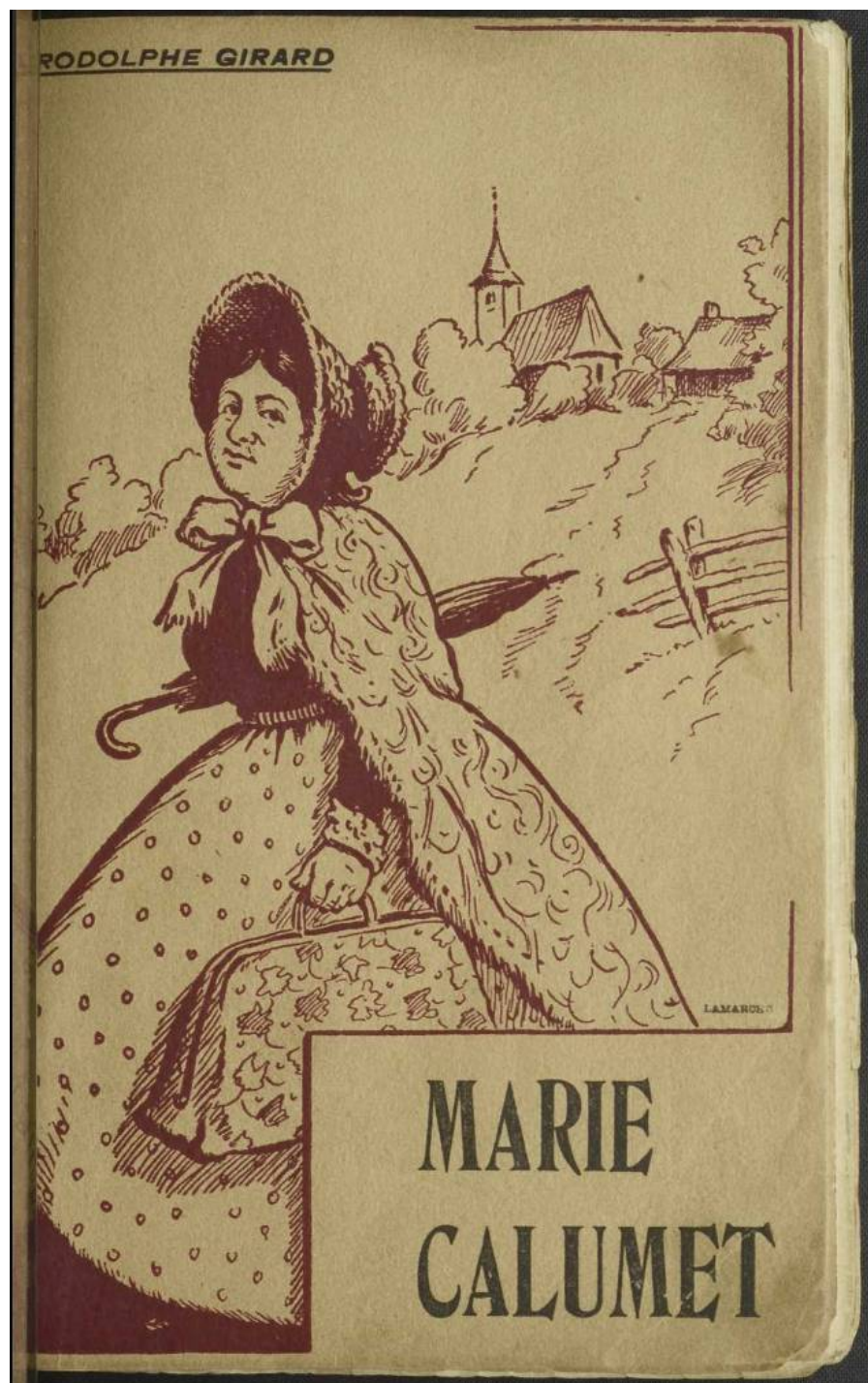


Figure 18. « L'atelier des artistes dessinateurs ... », *La Presse*, Samedi 3 septembre 1910, vol. 26, no 267, p. 6. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 19. Edmond-Joseph Massicotte, « Les outils du menuisier – The Joiner's Tools », planche éducative bilingue réalisée en 1911 par Massicotte pour le compte de la Librairie Beauchemin Limitée. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

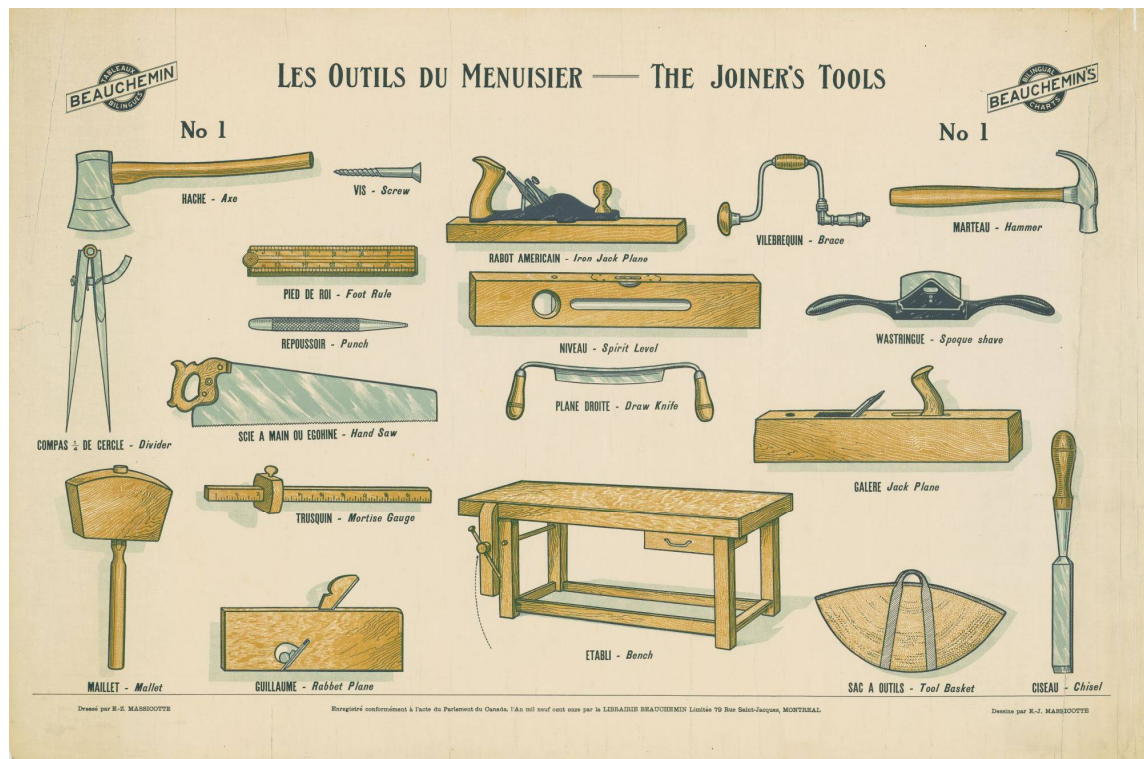


Figure 20. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « Le retour des oiseaux », *La Patrie*, 24 avril 1909, vol. 31, no 50, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



[illegible]

Figure 23. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « Dans les rues de Montréal. Comment on tombe », *La Presse*, 12 janvier 1907, vol. 23, no 50, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 24. Paul-Archibald-Octave Caron, « Le visiteur royal que recevra Montréal dans quelque jours », *Album universel*, 4 octobre 1902, vol. 19, no 23, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 25. Photographie inconnu, « Le roi de Siam en costume national », *Album universel*, 4 octobre 1902, vol. 19, no 23, p. 532. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 26. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « La révolte des forçats à Saint-Vincent de Paul », *Le Monde illustré*, 8 mai 1886, vol. 3, no 105, Page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

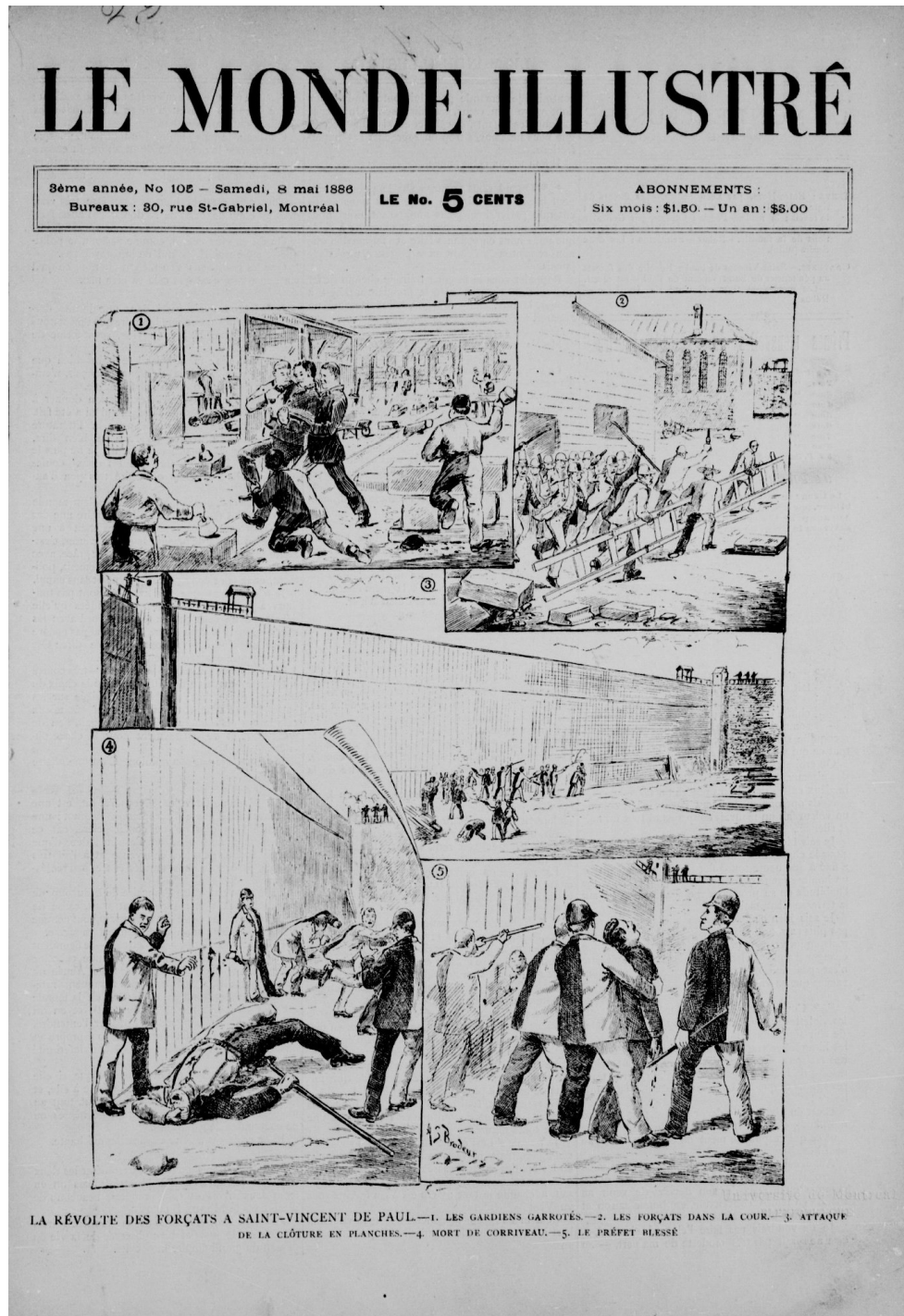


Figure 27. Edmond-Joseph Massicotte, « Croquis de la semaine. Principaux incidents de la semaine du 8 au 15 septembre », *Le Monde illustré*, 22 septembre 1894, vol. 11, no 542, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).

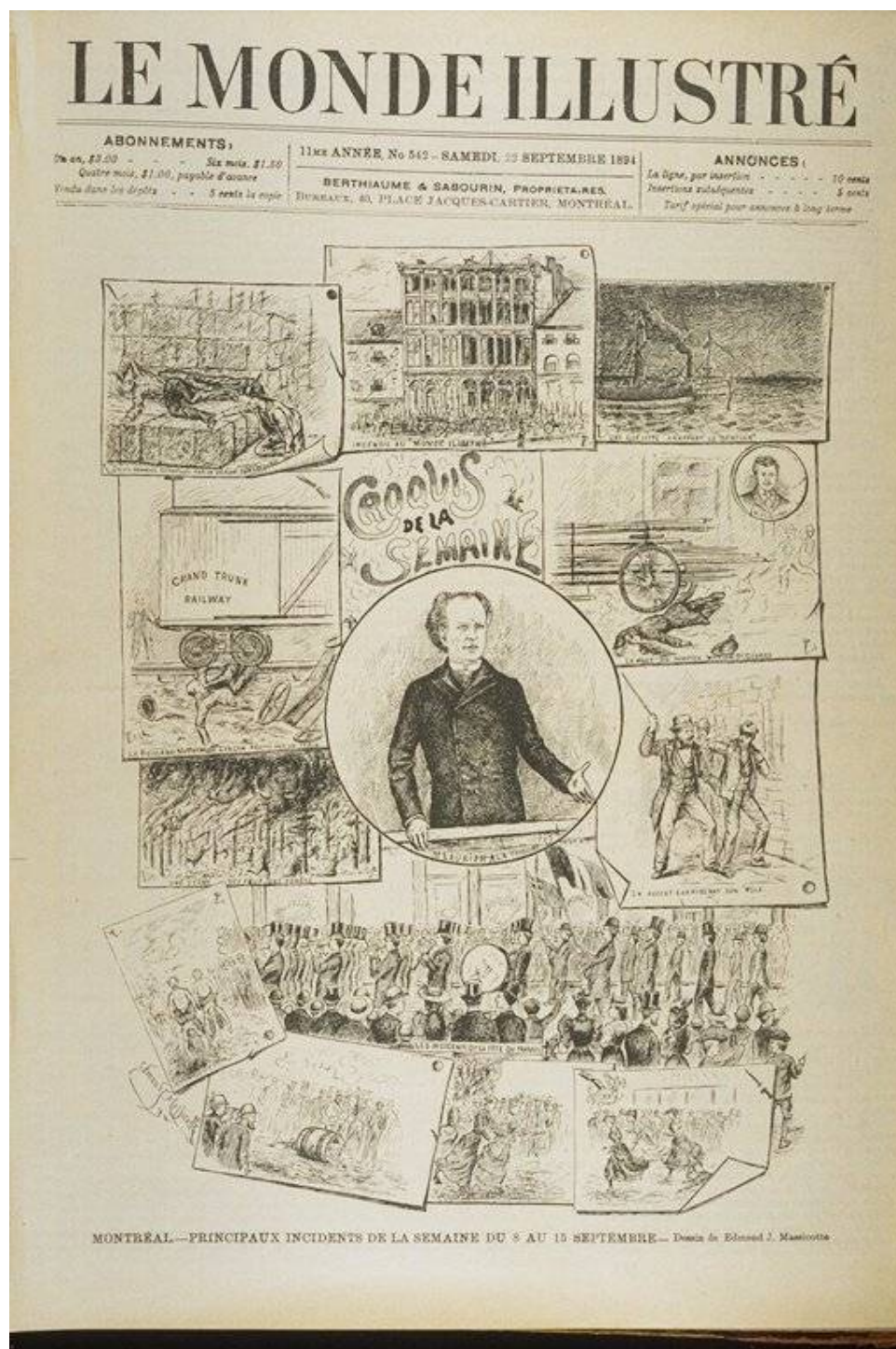


Figure 28. Edmond-Joseph Massicotte, « Échos de la semaine. Principaux incidents de la semaine du 18 au 25 août », *Le Monde illustré*, 8 septembre 1894, vol. 11, no 540, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).

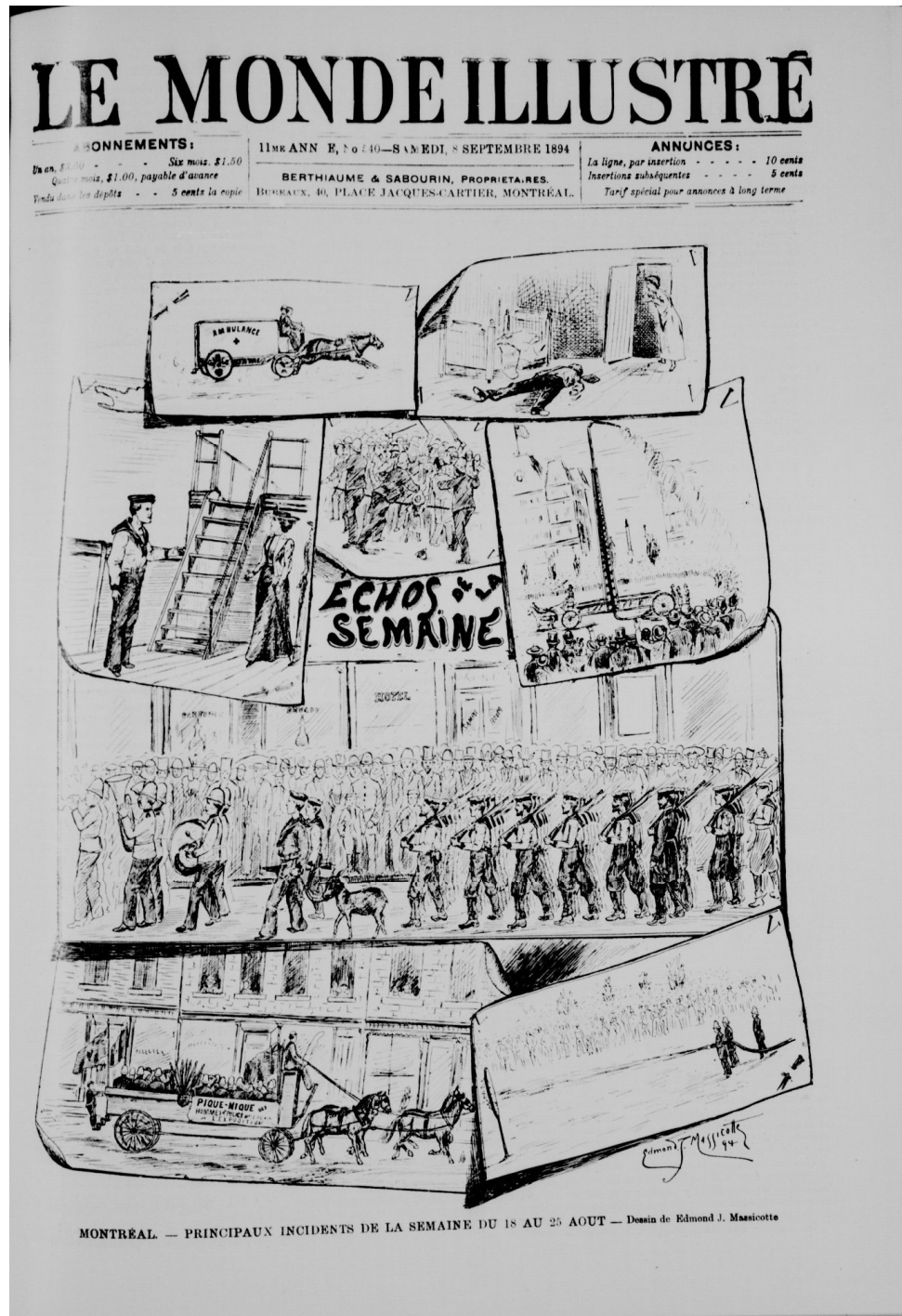


Figure 29. Edmond-Joseph Massicotte, « Croquis Bi-mensuels. Principaux incidents de la quinzaine », *Le Monde illustré*, 20 octobre 1894, vol. 11, no 546, page couverture.
© Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).



Figure 30. Henri Julien, « Les incidents de la semaine », *L'Opinion publique*, 5 août 1880, vol. 11, no 32, p. 386. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 31. Henri Julien, « Les événements de la semaine », *L'Opinion publique*, 2 septembre 1880, vol. 11, no 36, p. 430. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

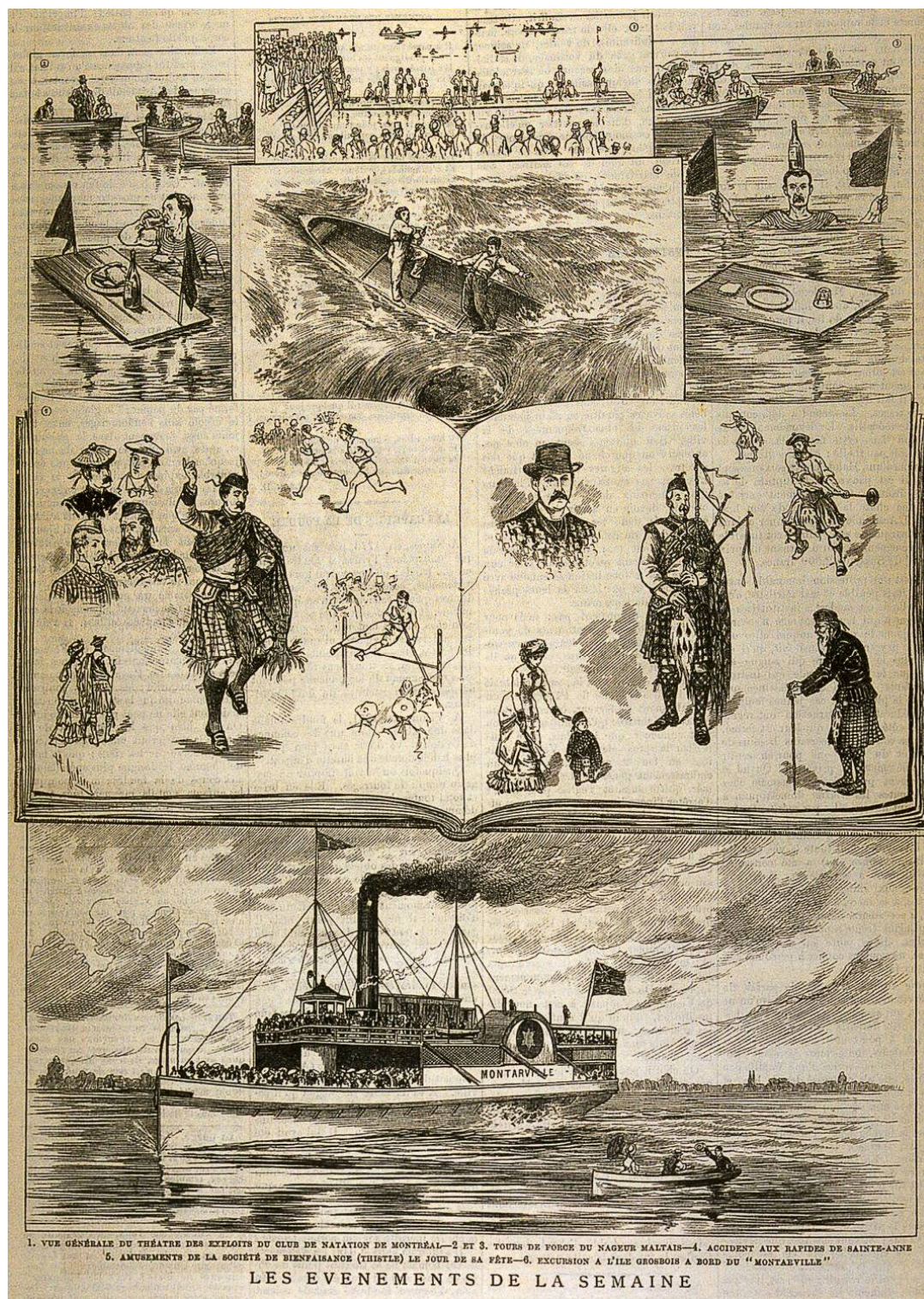


Figure 32. Henri Julien, « Les événements de la semaine », *L'Opinion publique*, 19 août 1880, vol. 11, no 34, p. 406. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

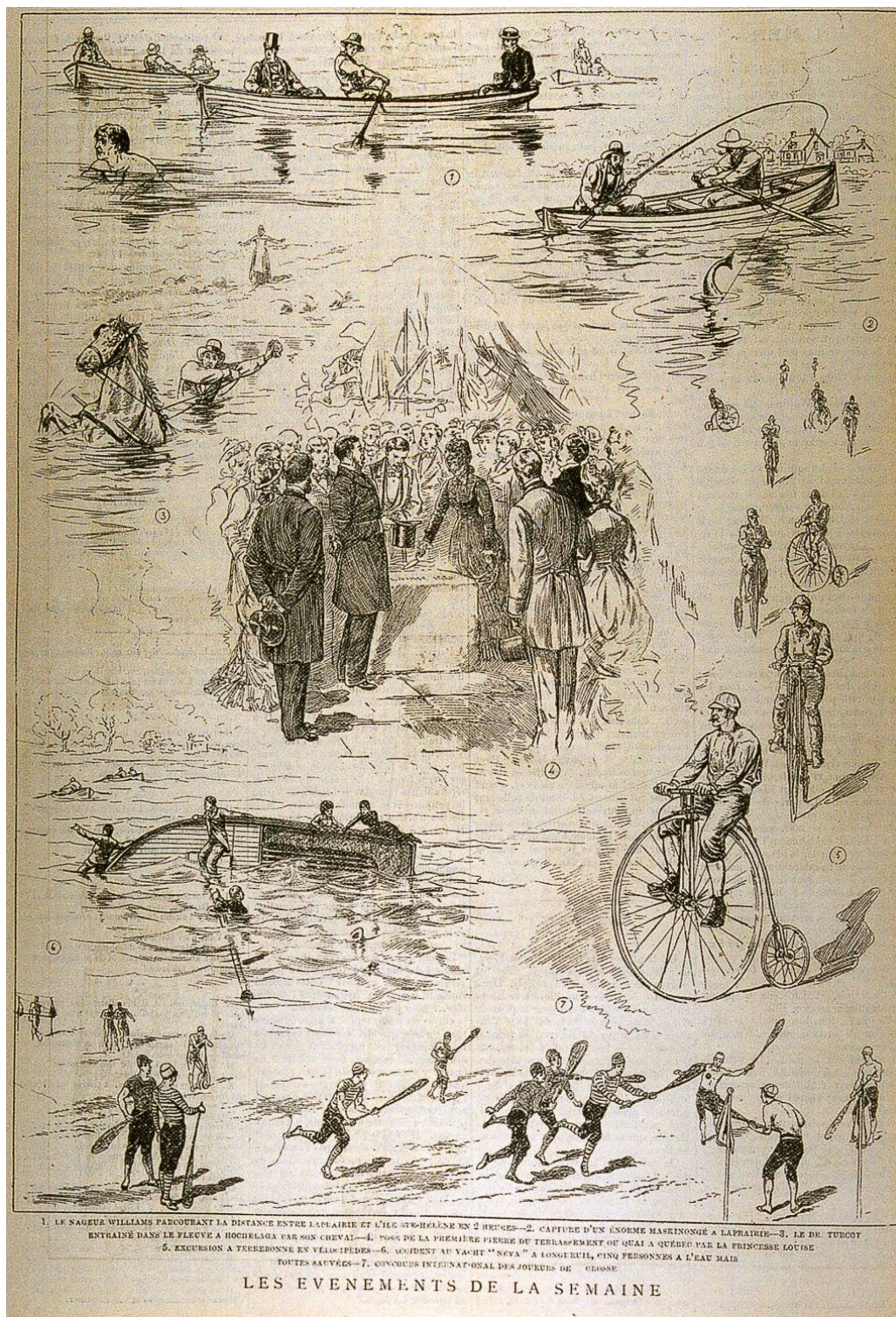


Figure 33. Paul-Archibald-Octave Caron, « Le concours hippique », *La Presse*, 27 avril 1907, vol. 23, no 148, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).



Figure 34. Georges Latour, « Au Concours hippique », *La Patrie*, 13 mai 1905, vol. 27, no 67, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

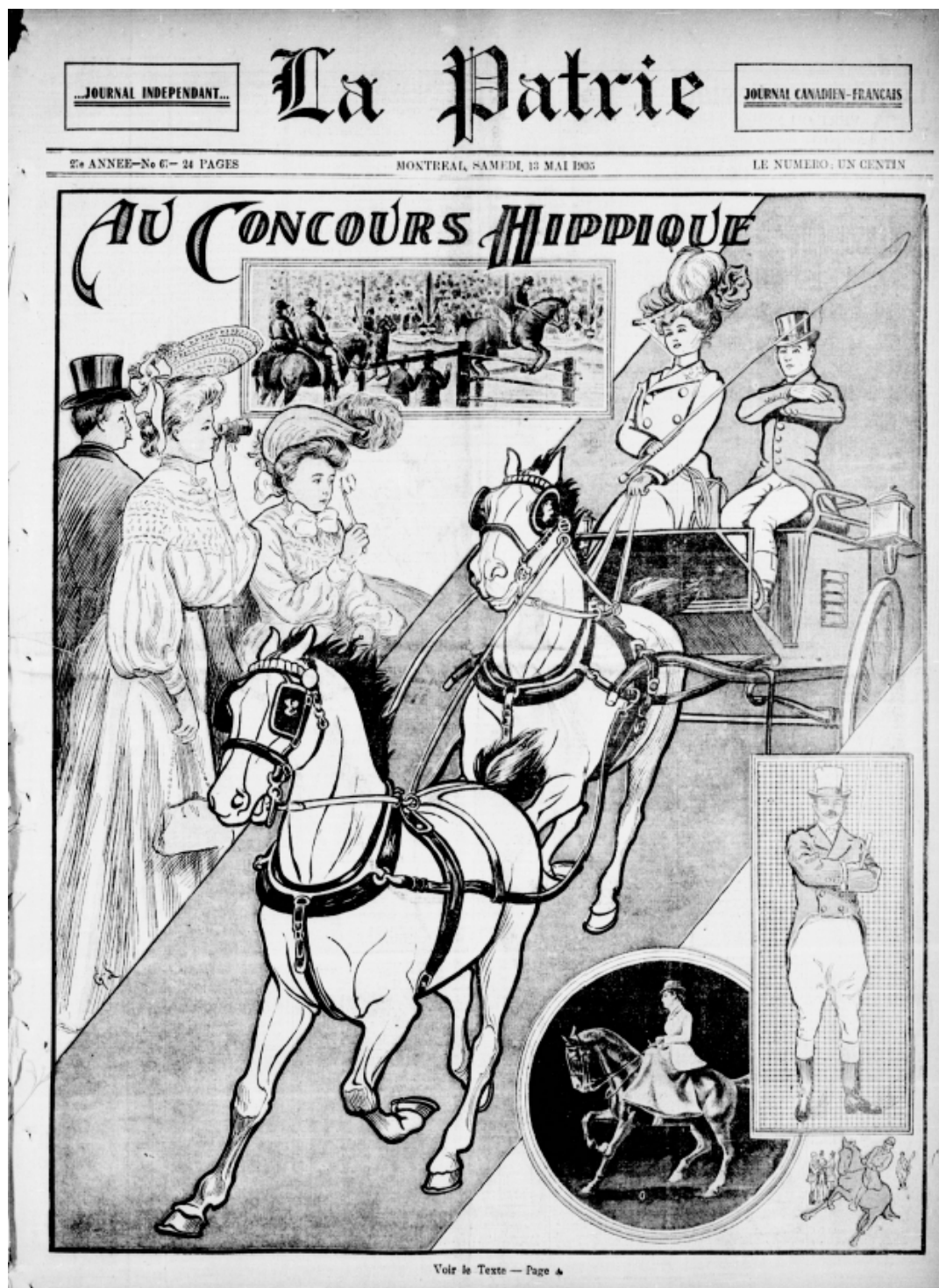


Figure 35. Paul-Archibald-Octave Caron, « MONTRÉAL.— Vues du concours hippique à l'Aréna », *Album universel*, 23 mai 1903, vol. 20, no 56, p. 78. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 36. Edmond-Joseph Massicotte, « La tragédie de Valleyfield l'assassin Shortis tirant son premier coup de feu sur Wilson », *Le Monde illustré*, 16 mars 1895, vol. 11, no 567, p. 541. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).

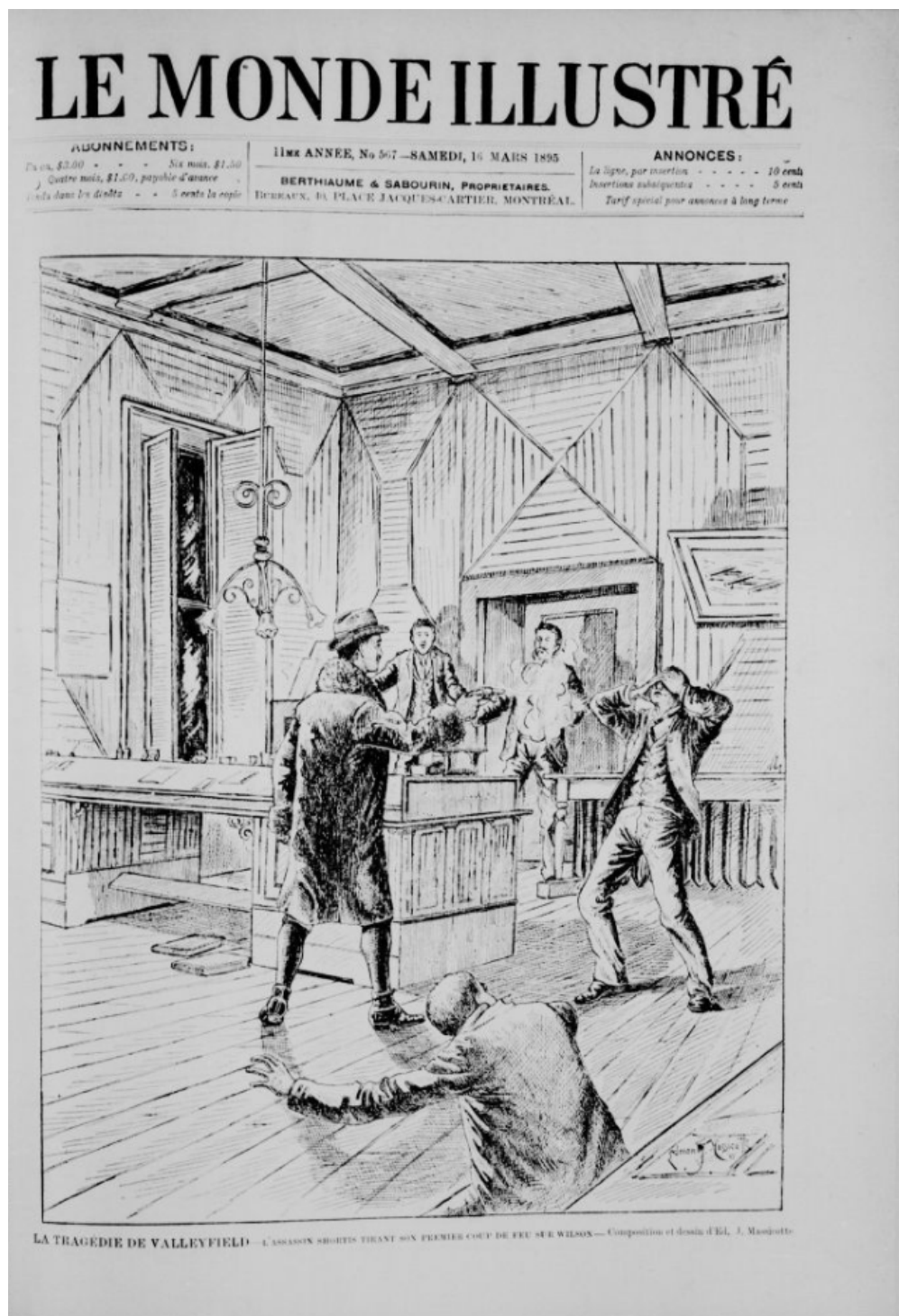


Figure 38. Henri Julien, « Reportage », *Album Henri Julien*, 1916, Québec : Librairie Beauchemin Limitée, p. 35.

REPORTAGE



Audience d'ouverture de la Cour Supérieure, Montréal. — Opening of the Superior Court, Montreal.
Messieurs les Juges: Lavergne, Mathieu, Tait, Loranger, Curran, Fortin et Saint-Pierre.



Audience à la Cour de Police — Une rangée de curieux.

Figure 39. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « Le quadruple meurtre de Rawdon : Les victimes sur leur lit funèbre », *Le Monde illustré*, 20 novembre 1897, vol. 14, no 707, p. 475
© Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 40. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « La catastrophe de Saint-Polycarpe », *Le Monde illustré*, 19 août 1899, vol. 16, no 798, p. 246. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

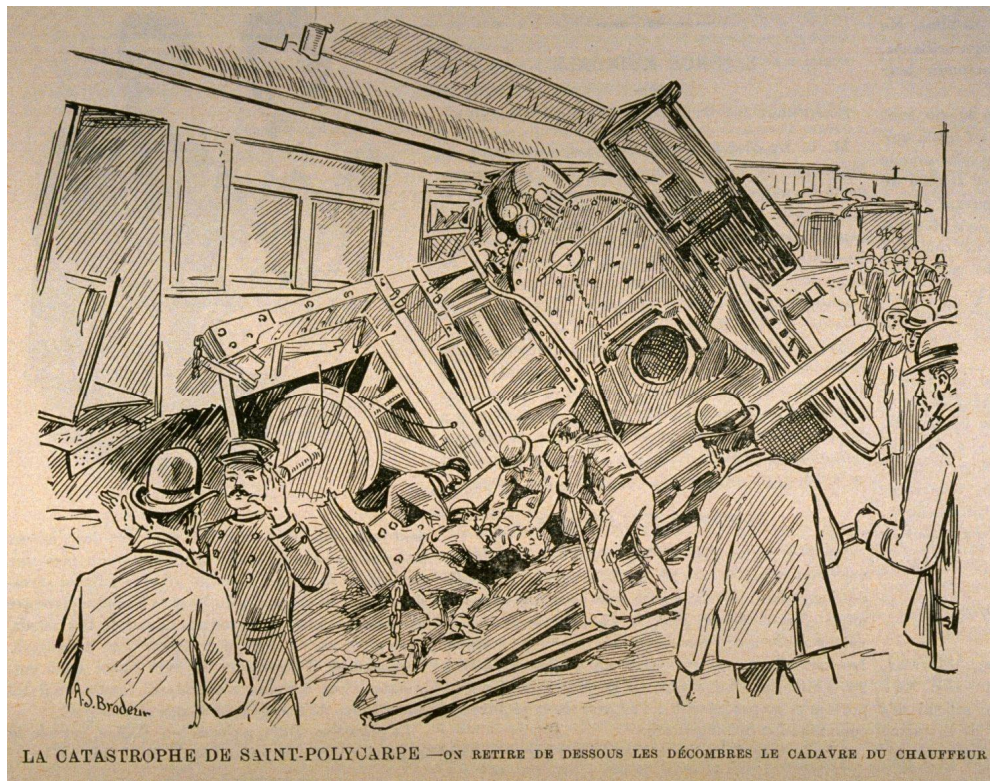


Figure 41. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « La catastrophe de Saint-Polycarpe » *Le Monde illustré*, 19 août 1899, vol. 16, no 798, p. 246. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

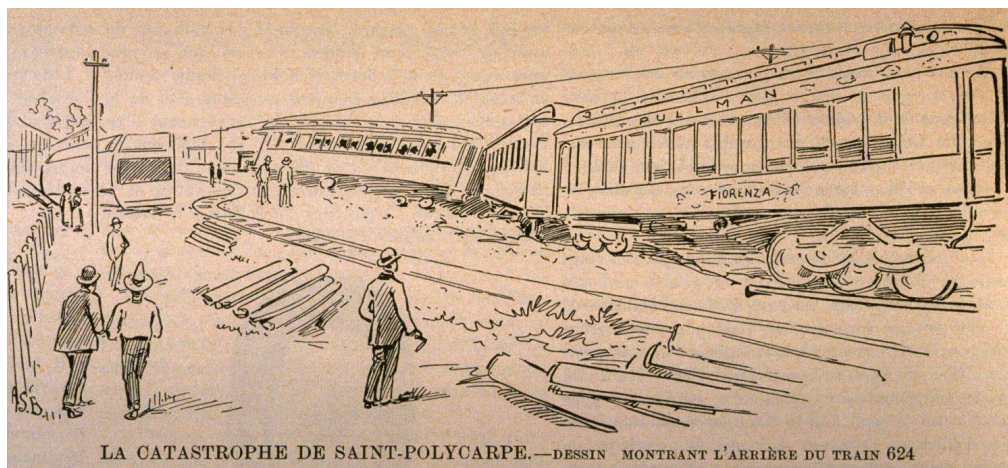


Figure 42. Edmond-Joseph Massicotte, « Montréal : Incendie des scieries Mona », *Le Monde illustré*, 24 août 1895, vol. 12, no 590, p. 242. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

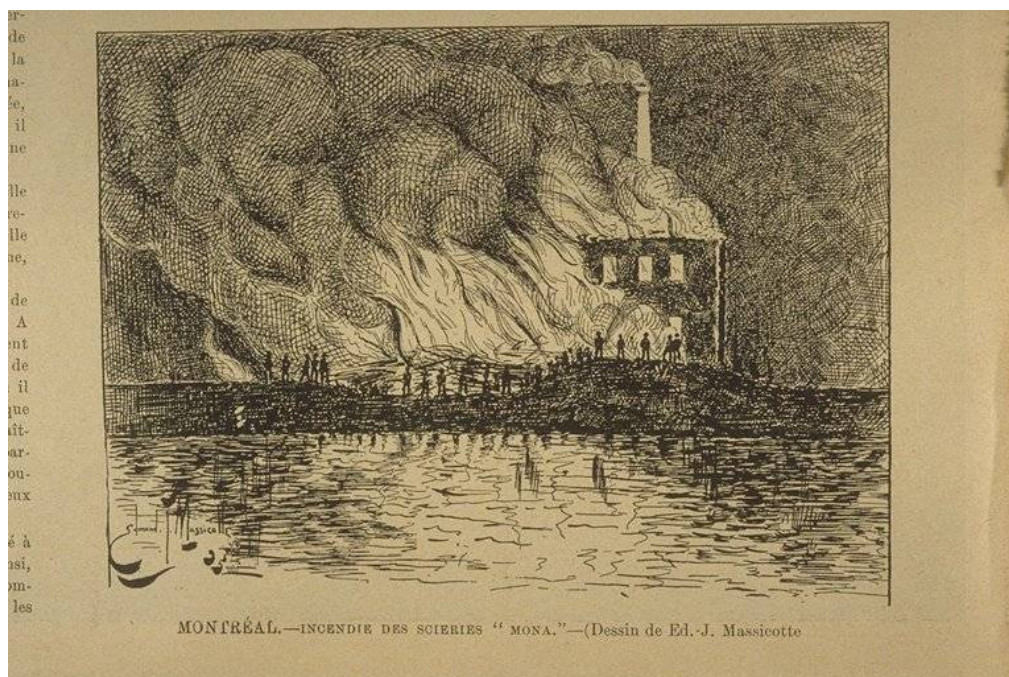


Figure 43. Paul-Archibald-Octave Caron, « Souvenir de la conflagration du 7 mars 1908 », *Album universel*, 28 mars 1903, vol. 19, no 48, p. 1140-1141. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 44. Georges Latour et Napoléon Savard, « La tempête d'hier », *La Patrie*, 27 janvier 1900, vol. 21, no 281, p. 16. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

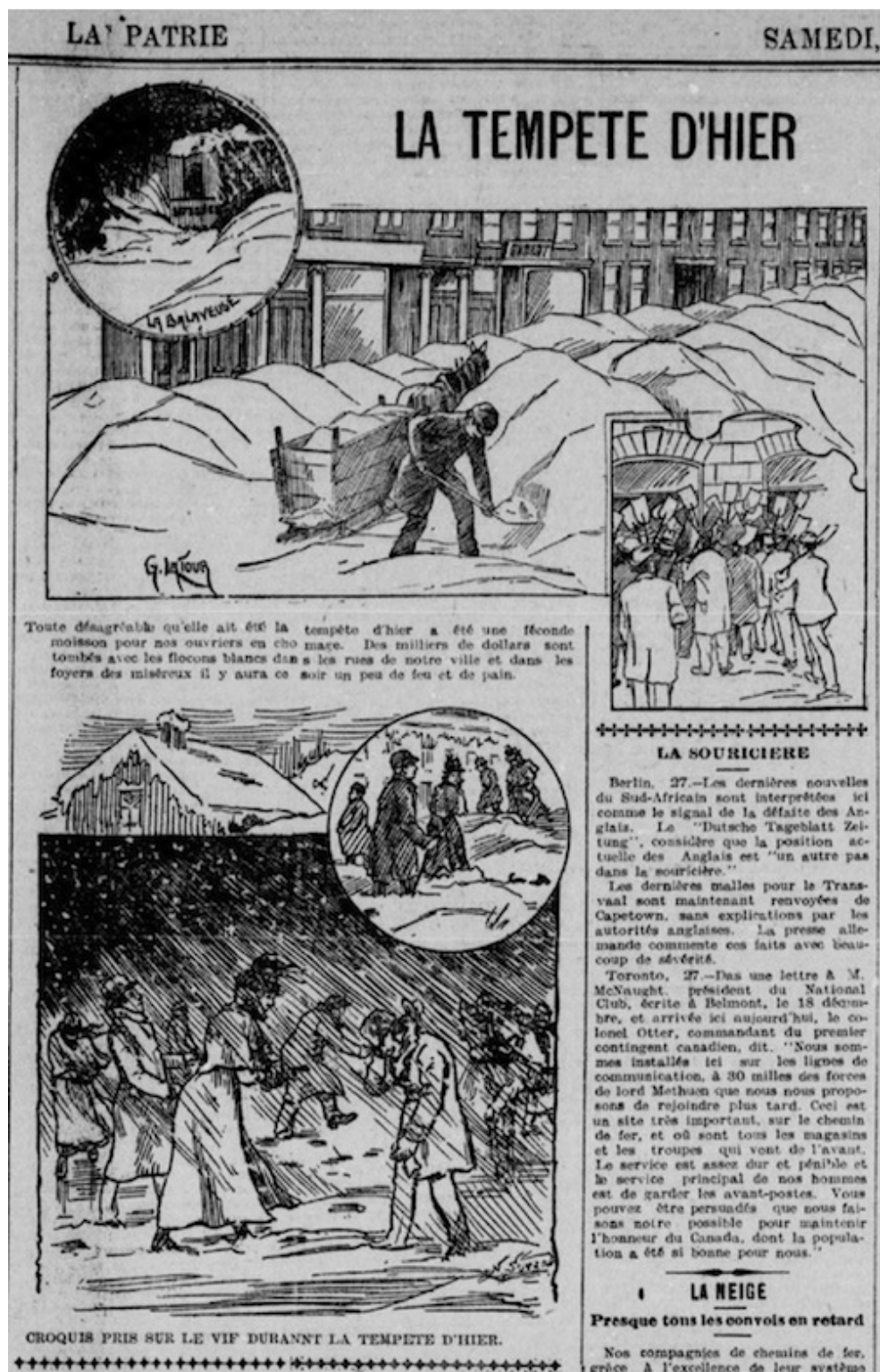


Figure 45. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « La dernière tempête », *Album universel*, 20 décembre 1902, vol. 19, no 34, p. 812. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).



Figure 46. Napoléon Savard, « Croquis d'hivers – Une tempête de neige à Montréal », *Le Monde illustré*, 26 janvier 1901, vol. 17, no 873, p. 629. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).

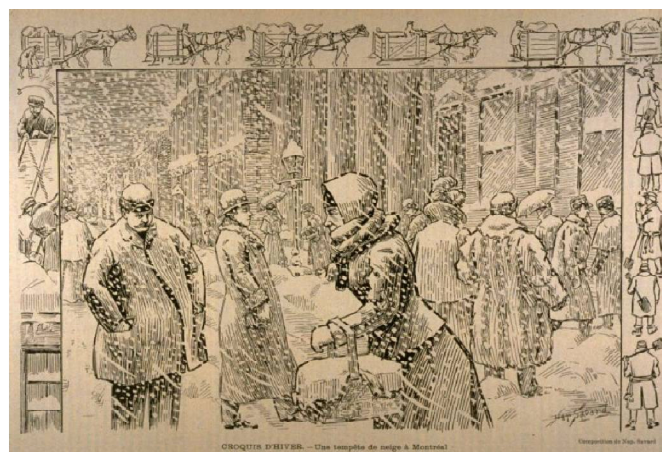


Figure 47. E.Z Jobson Paradis, « Un jour de tempête » *La Patrie*, 4 février 1905, vol. 26, no 290, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

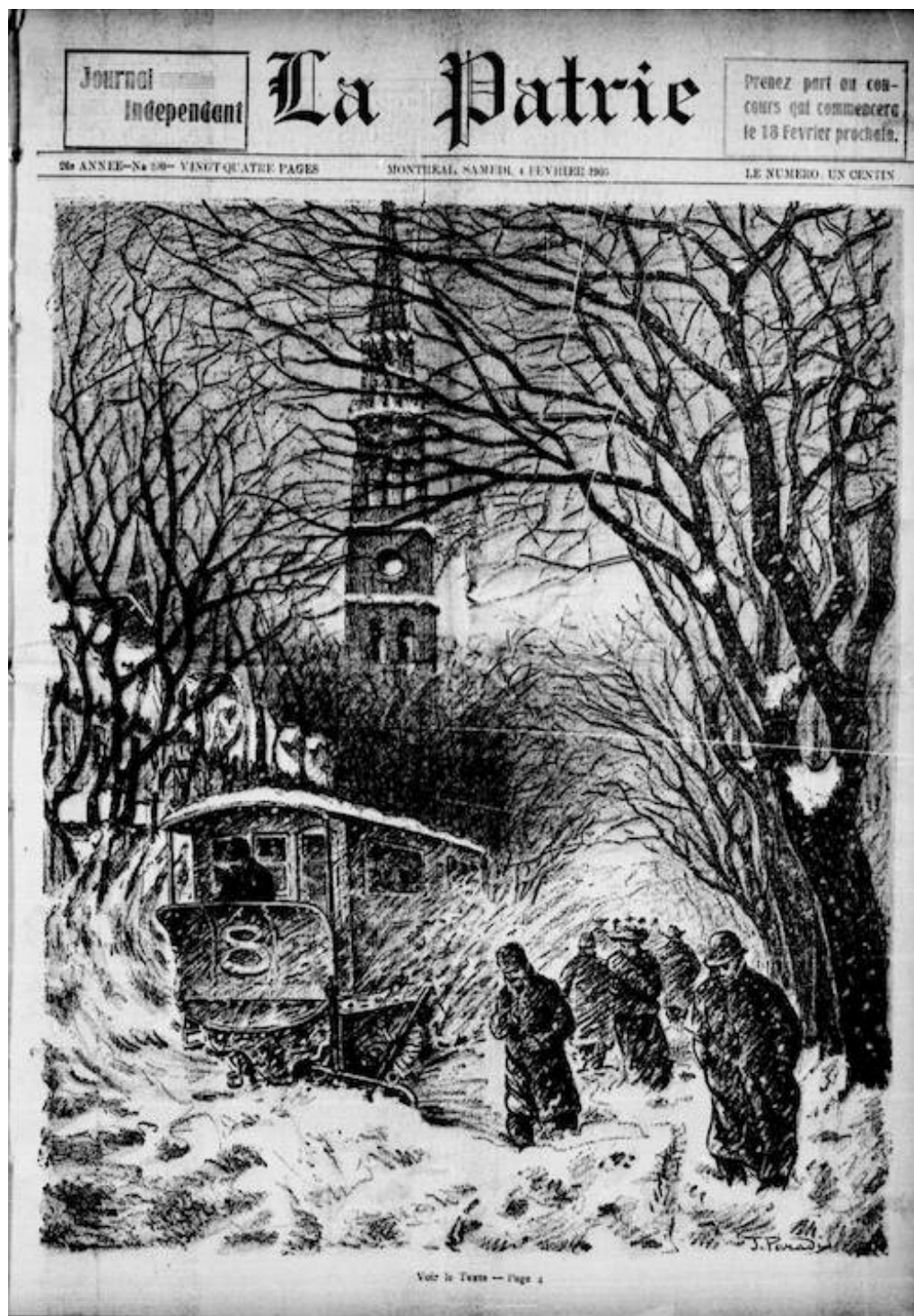


Figure 48. Arthur-Albert-Samuel Brodeur (1862-1933), « Les hivers Autrefois Aujourd'hui », *La Presse*, 5 janvier 1907, vol. 23, no 53, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).



Figure 49. Georges Latour, « Congrès Eucharistique International », *La Patrie*, 3 septembre 1910, vol. 32, no 163, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAHQ).



Figure 50. Napoléon Savard, *La Presse*, 7 septembre 1910, vol. 26, no 259, page couverture.
 © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).



Figure 51. Edmond-Joseph Massicotte, « Mme. PERRIER. 2^e Dugazon de la troupe de l'Opéra-Français de Montréal », *Le Passe-Temps*, 20 septembre 1895, vol. 1, no 16, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).



Figure 52. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « Mlle. Alice Clery. Première Dugazon de la troupe de l'Opéra-Français de Montréal », *Le Passe-Temps*, 19 octobre 1895, vol. 1, no 18, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).


PER
P-26
EX. 2

LE PASSE-TEMPS

LITTÉRATURE

Musique = Théâtre = Mode = Sport

<p>ABONNEMENT</p> <p>Un an \$1.50</p> <p>Six mois 0.75</p> <p>Payable d'avance</p>	<p>MONTREAL, 19 OCTOBRE 1895</p> <p>VOL. I.—No 18. LE NUMÉRO, 5 CENTS.</p>	<p>BUREAU</p> <p>No 26 Sainte-Elisabeth</p> <p>Boite 2169 MONTREAL</p>
---	---	---



Mlle ALICE CLERY

Première Dugazon de la troupe de l'Opéra-Français de Montréal

Figure 53. Edmond-Joseph Massicotte, « Auvents, Marchands, Propriétaires, Locataires, », *La Patrie*, 2 juin 1909, vol. 31, no 82, p. 6. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 54. Edmond-Joseph Massicotte, « Pour le Salon », *Le Passe-Temps*, 15 février 1902, vol. 8, no 180, p. 9. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAHQ).



**PAGES MUSICALES DU
"PASSE-TEMPS"
POUR LE
SALON**

Sommaire Musical No 180 :

CHANT

Bonne nuit.....	Massenet	0.35
Eternels verbes.....	Kartun	0.25
J'ai peur d'un baiser.....	Crocé-Spinelli	0.10
La chanson des bouchons.....	Tesseire	0.10

PIANO

Stella matutina.....	Victor Nadeau	0.35
Maître corbeau.....	Vidal	0.25
		\$1.40

La Prime Extraordinaire

Offerte aux Lecteurs du PASSE-TEMPS

Pour répondre aux nombreuses lettres reçues au sujet de cette Prime, nous répétons que les pianos : 1o sont neufs, 2o qu'ils sont garantis, 3o qu'ils se vendent couramment \$350 à 400, 4o qu'ils sont vendus à ce prix \$175.00 pour le temps des fêtes seulement, 5o que toutes les questions qui nous seront posées dorénavant au sujet de cette Prime devront être adressées à M. L. G. Rivet, qui est bien connu dans le monde musical, par son expérience au fait de pianos, après les 25 années qu'il a passées à accorder, fabriquer et vendre les pianos, pour une de nos meilleures et plus ancienne maison de pianos du Canada.

Prière donc de s'adresser à Mr L. J. Rivet.
Les lettres devront être adressées comme suit :

Mr L. J. RIVET,
Prime du PASSE-TEMPS,
1622, rue Notre-Dame,
Montréal.

Figure 55. Charles Dana Gibson, « Christmas », *Gibson New Cartoons, A Book of Charles Dana Gibson's Latest Drawing*, 1916, New York : Charles Scribner's sons.

Source : <https://archive.org/>. Consulté le 30 mars 2018.



Figure 56. Edmond-Joseph Massicotte, « Notes Mondaines », *Le Passe-Temps*, 5 octobre 1895, vol. 1, no 17, p. 263. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 57. Edmond-Joseph Massicotte, « Le Triomphe de la Gymnastique », *La Presse*, 20 décembre 1904, vol. 24, no 42, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).



Figure 58. Edmond-Joseph Massicotte, « La scène du parc Sohmer », *Le Passe-Temps*, 2 mai 1896, vol. 2, no 31, p.104. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).

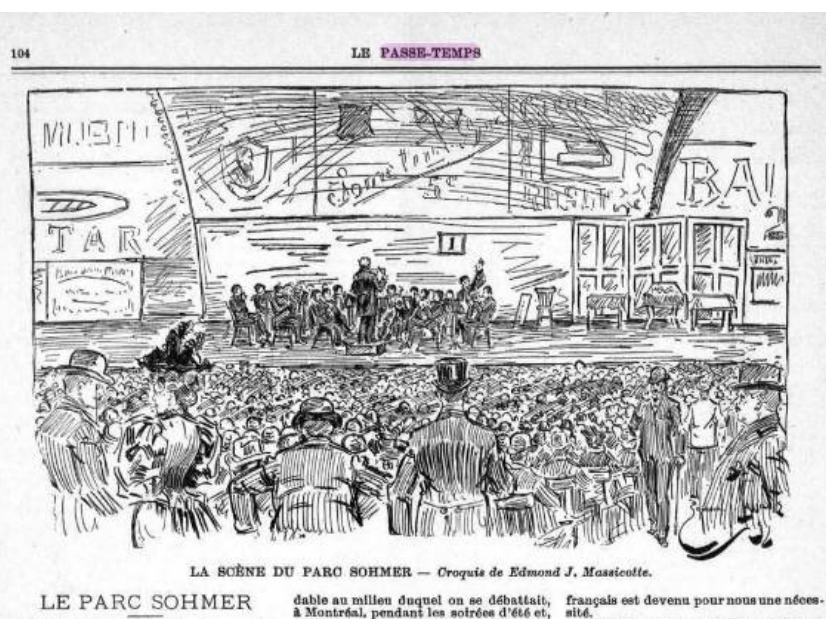


Figure 59. Paul-Archibald-Octave Caron, « Scènes canadiennes : Les patineuses », *Le Monde illustré*, 23 février 1901, vol. 17, no 877, p. 719. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 60. Paul-Archibald-Octave Caron, « Quelques-uns des amusements d'hiver au Canada », *Album universel*, 20 décembre 1902, vol. 19, no 34. p. 804-805. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

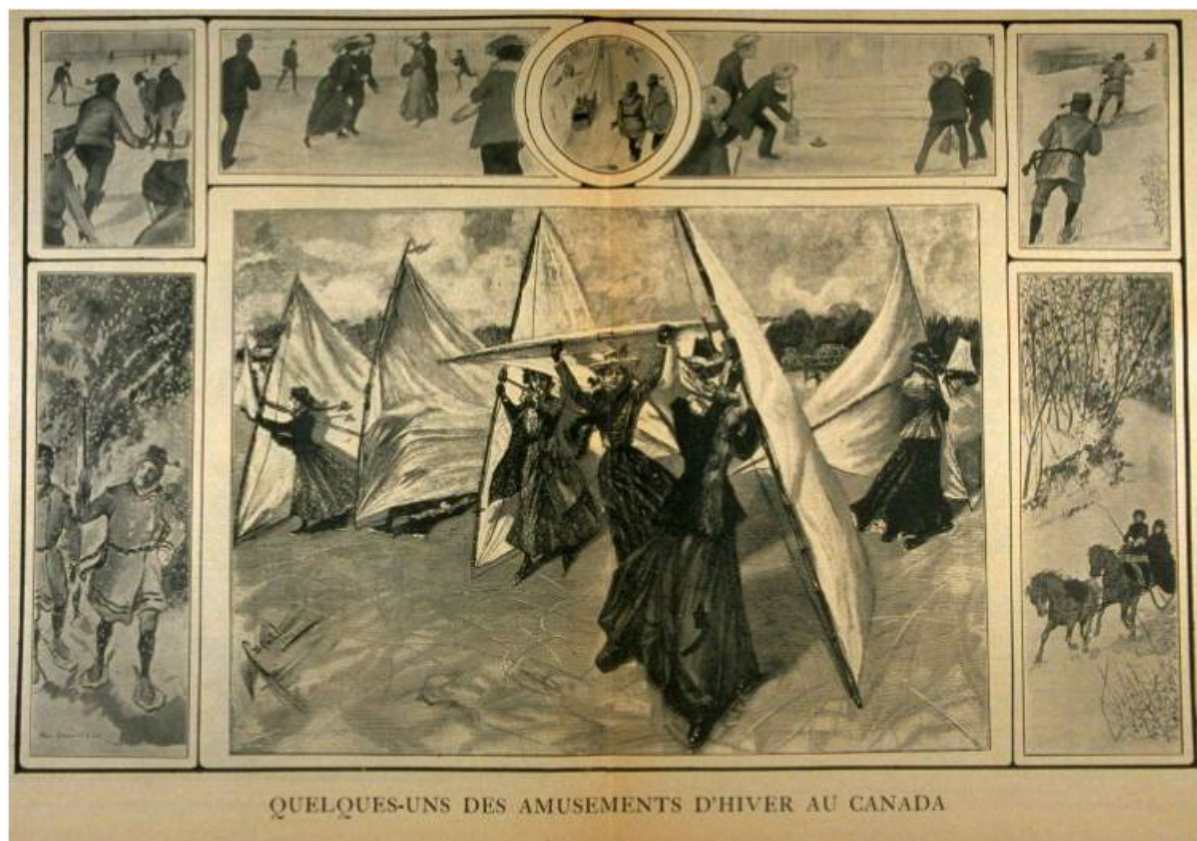


Figure 61. Henri Julien, « Sur la plage », *L'Opinion publique*, 22 juillet 1880, vol. 11, no 30, p. 355. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).



Figure 62. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « Plaisirs d’hiver », *La Presse*, 16 novembre 1907, vol. 24, no 13, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 63. Georges Latour, « Scènes d'hiver », *La Presse*, 26 décembre 1908, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).

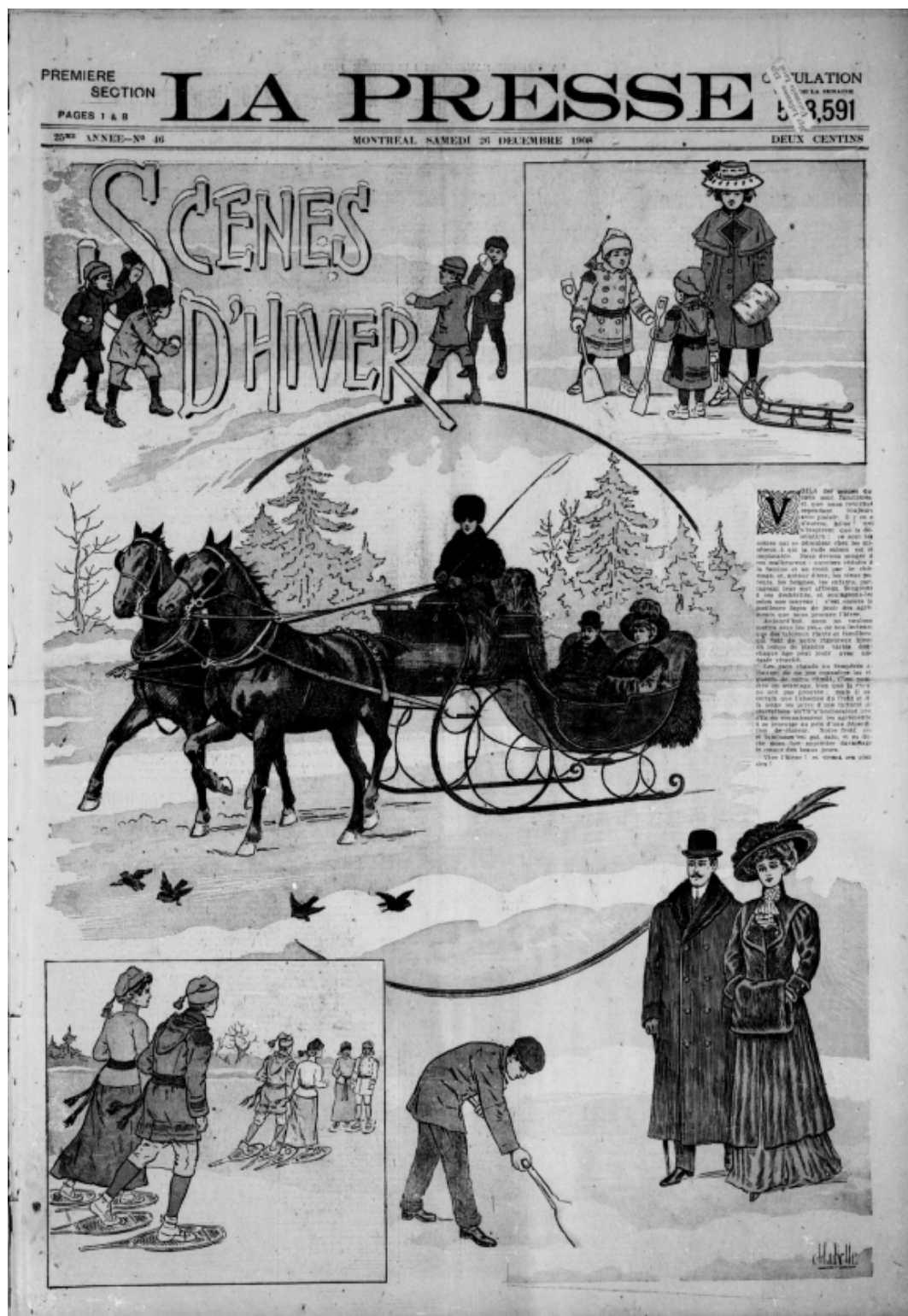


Figure 64. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « La Natation », *La Presse*, 10 août 1907, vol.28, no 237, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 65. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « Une sortie du club de raquettes "Le Trappeur" »
Le Monde illustré, 6 février 1886, vol. 2, no 92, p. 316-317. © Collection de la Bibliothèque et
 Archives nationales du Québec (BAnQ).

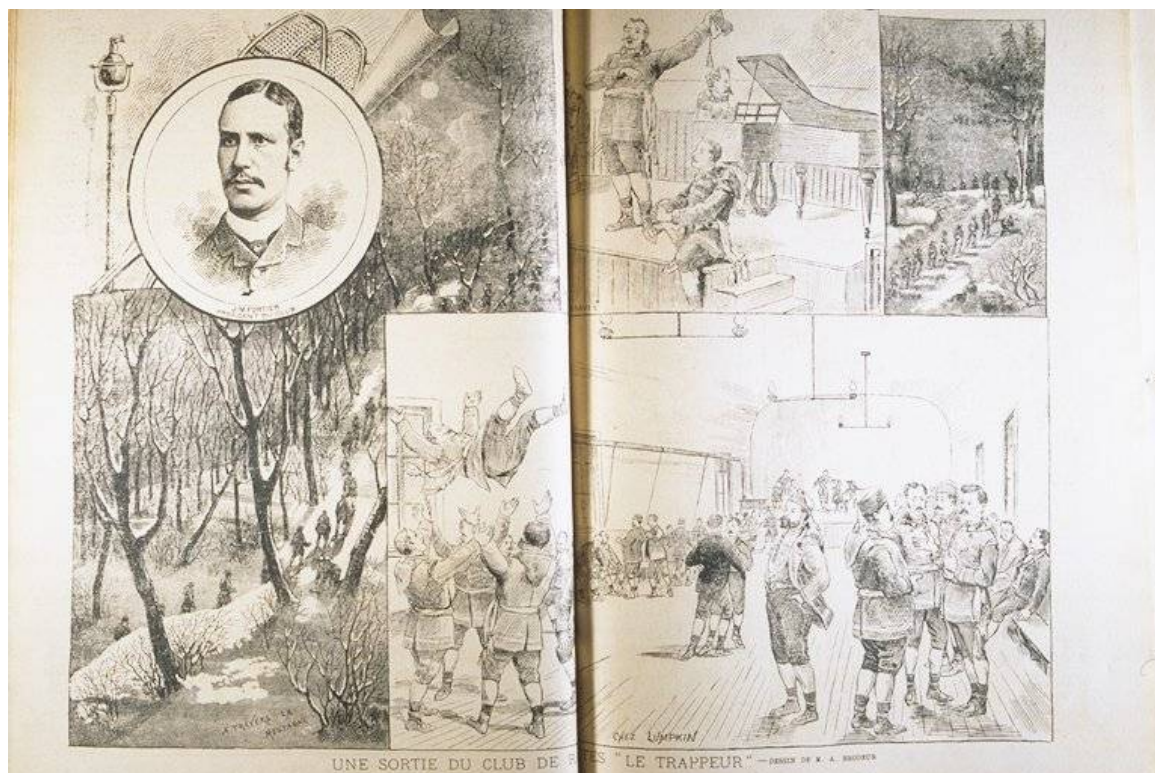


Figure 66. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « Le "Steeplechase" en raquettes de la "Presse" », *La Presse*, 8 février 1908, vol.24, no 82, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).



Figure 67. Edmond-Joseph Massicotte, « Le mieux attaché n'est pas celui qu'on pense », *Le Passe-Temps*, 25 janvier 1908, vol. 13, no 335, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).



Figure 68. Georges Latour, « George Herman Ruth », *La Presse*, 13 octobre 1928, p. 18.
© Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

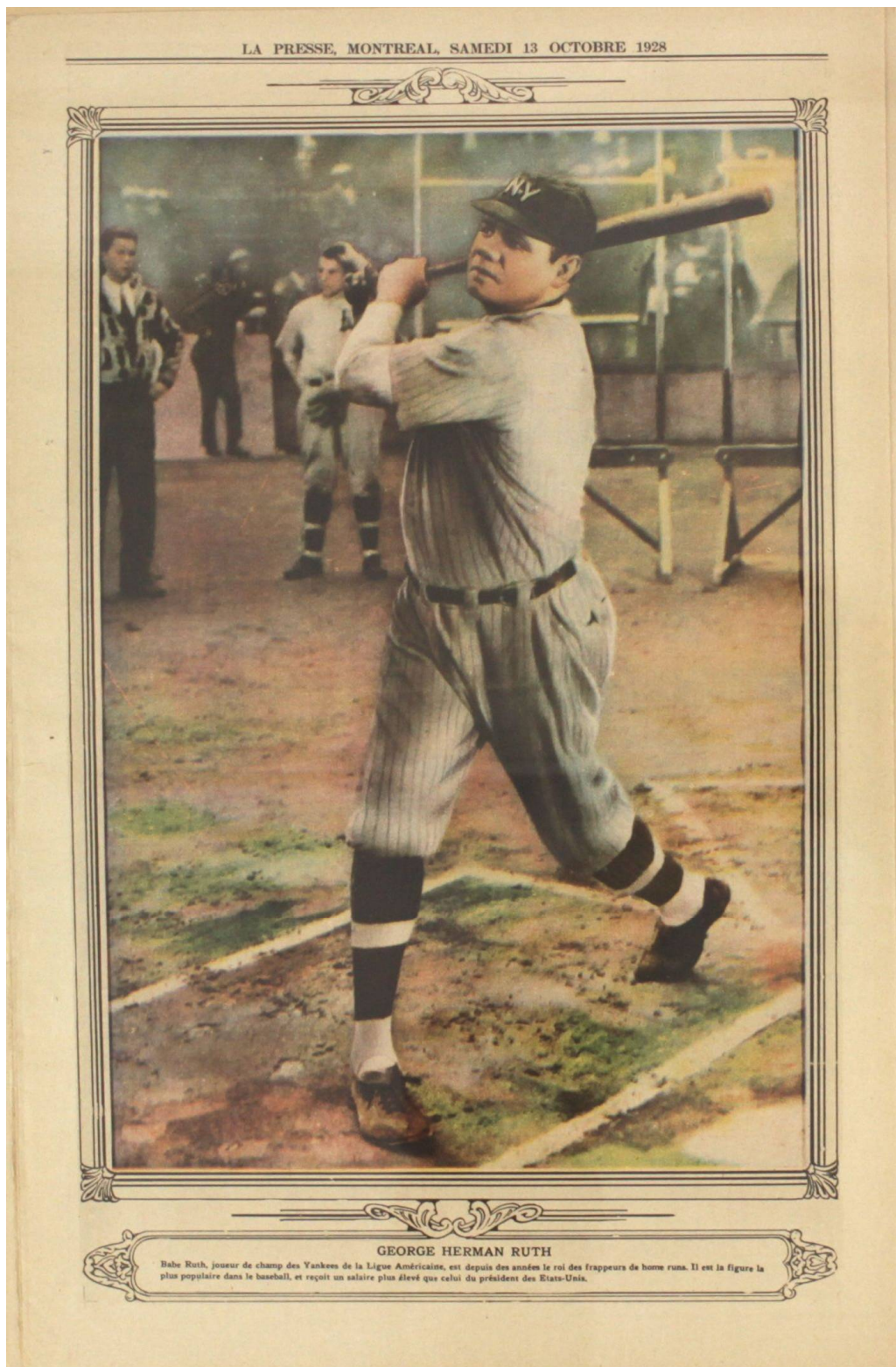


Figure 69. Georges Latour, « Martin Burke », *La Presse*, 15 décembre 1928, p. 18.
© Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).



Figure 70. Georges Latour, « La skieuse » *La Presse*, 26 janvier 1929, page couverture.
 © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 71. « Théâtre illustré. François Le Champi ... », *Le Monde illustré*, 29 septembre 1888, vol. 32, no 1644, page couverture. © Collection de la Bibliothèque nationale de France (BnF).



Figure 72. Raoul Barré, « Roméo et Juliette. Opéra de Gounod, représenté au Théâtre-Français. », *Le Passe-Temps*, 7 décembre 1895, vol. 1, no 21, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

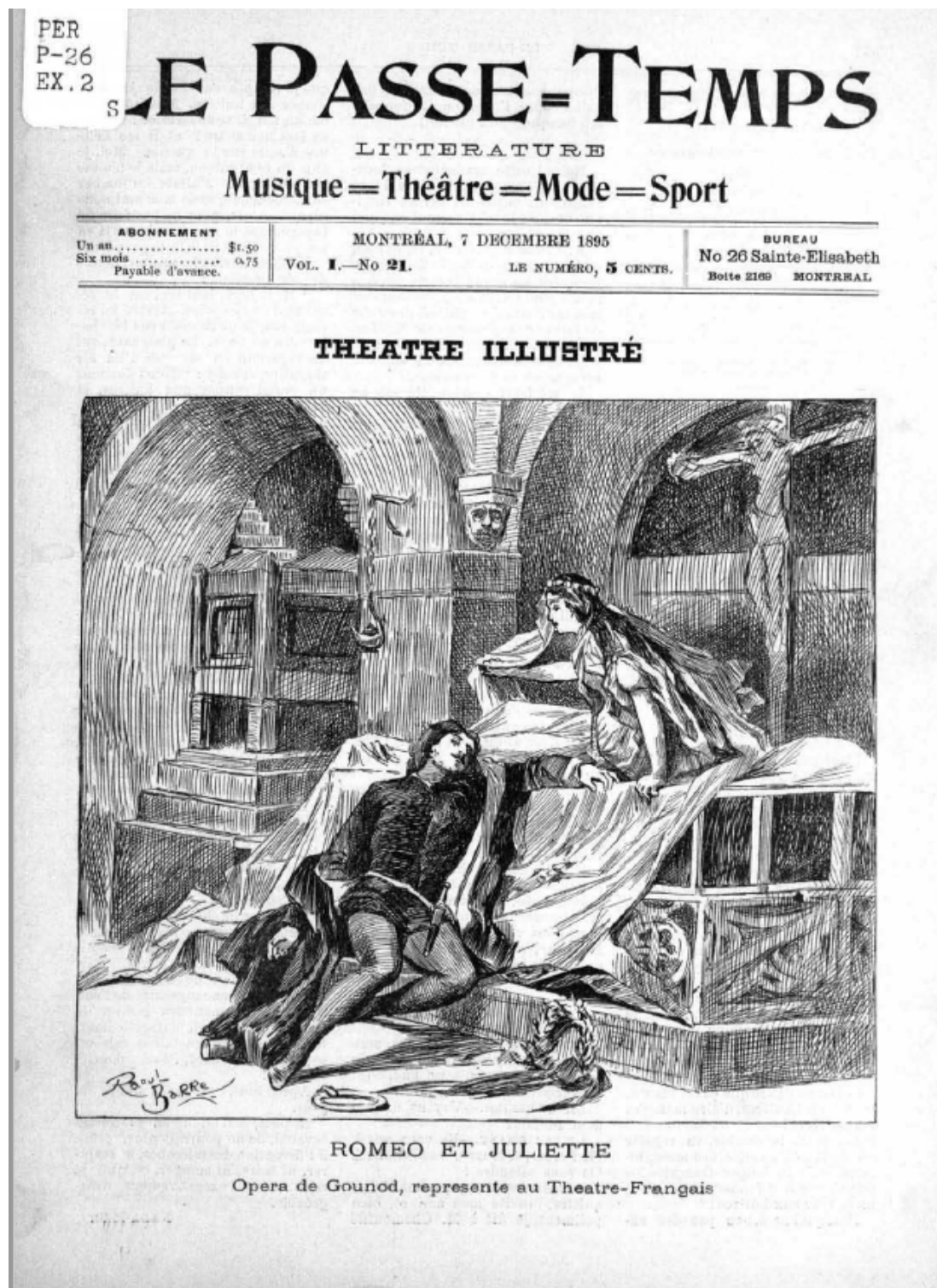


Figure 73. Raoul Barré, « Théâtre illustré *Mignon*, opéra de Ambroise Thomas », *Le Passe-Temps*, 15 février 1896, vol. 2, no 26, p. 23. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



THÉÂTRE ILLUSTRÉ.—*Mignon*, opéra de Ambroise Thomas,
représenté au Théâtre-Français.

Figure 74. Edmond-Joseph Massicotte, « Un trio dans le ballet japonais », *Le Passe-Temps*, 2 septembre 1899, vol. 5, no 116, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).

PER
P-26
EX. 2

LE PASSE-TEMPS

MUSICAL, LITTÉRAIRE et FANTAISISTE

ABONNEMENTS:
 Pour l'Amérique: Un an, \$1.50; six mois, 75 cents
 Pour l'Europe: Un an, 30 fr; six mois, 15 fr
 PUBLIER D'AVANCE

MONTREAL, SAMEDI, 2 SEPTEMBRE 1899

Vol. V — No 116 *Le No, 5c; anciens Nos, 10c*

J. E. BELAIR, édité-prop., 25 St-Gabriel, MONTREAL, Canada

ANNONCES:
 Première insertion: 10 cents la ligne
 Insertions subséquentes: 5 " "
 Les annonces sont cotées sur l'usage.

5c le No — Ce numéro contient un Supplément musical de 16 pages sans augmentation de prix — 5c le No

NOS PRIMES

Toute personne qui nous enverra le prix d'un an d'abonnement (\$1.50) aura droit à l'une des primes mentionnées à la page 319.



MME BESSATI

NOTRE CATALOGUE

Lire l'annonce intitulée "Catalogue de Musique et de Librairie du Passe-Temps" sur la 16ème page du Supplément musical.

Silhouettes Artistiques

MME BESSATI

Nous venons publier de détails au sujet des antécédents artistiques de Mme Bessati. Il n'est pas nécessaire, en effet, d'énumérer ses créations et de retracer la route qu'elle a parcourue sur les deux hémisphères pour prouver son talent. Il suffit d'entendre l'aimable artiste. D'ailleurs cependant que Mme Bessati a remporté des succès, dont elle se montre justement fière, sur les trois scènes les plus exigeantes et les plus raffinées, les seules qui en réalité font ou défont les réputations et consacrent le talent: Paris, Bruxelles, Saint-Petersbourg. Mme Bessati est une artiste complète. | une d'un grand nombre de familles, fut sollicitée de demeurer à Montréal

Un Trio Dans Le Ballet Japonais



AU PARC SOHMER — Croquis instantanés pris par M. Ed. J. Massicotte

Figure 75. Edmond-Joseph Massicotte, « Otez votre fille S.V.P. », *Le Passe-Temps*, 3 mars 1900, vol. 6, no 129, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

PER
P-26
EX.2
S

LE PASSE-TEMPS

MUSICAL, LITTÉRAIRE et FANTAISISTE

ABONNEMENTS:
 Pour l'Amérique: Un an, \$1.50; six mois, 75 cents
 Pour l'Europe: Un an, 10 frs; six mois, 5 frs
 PAYABLE D'AVANCE

MONTREAL, SAMEDI, 3 MARS 1900

Vol. VI — No 129 Le No. 5e; anciens Nos. 10e

J. F. BELLAIR, edit.-prop., 58 St-Jacques MONTREAL, Canada

ANNONCES:
 Premières insertions 10 cents la ligne
 Insertions subséquentes 5 " "
 Les annonces sont reçues sur l'égale.

NOTRE CATALOGUE
Lire l'annonce intitulée "Catalogue de Musique et de Littérature du Passe-Temps" sur la 16ème page du Supplément musical.

Silhouette Artistique
 M. EDMOND J. MASSICOTTE
 Le sujet de cette notice biographique est né en 1874, le 30 novembre, à Ste-Cunégonde de Montréal. Il commença à s'occuper de dessin dès son enfance. Ce fut, pour ainsi dire, une passion innée chez lui.
 Il commença un cours d'études commerciales au collège des Frères à Ste-Cunégonde et ses professeurs qui, avaient remarqué ses aptitudes, lui permirent de les cultiver spécialement. De fait ils lui donnèrent une direction dans cette voie ainsi qu'on de ses condisciples M. H. Z. Fabien, qui est actuellement à Paris.
 A cette école, M. Massicotte apprit les éléments



M. EDMOND J. MASSICOTTE
 (Photographie J. A. Dumas, 112 Vieux, Montréal)

NOS PRIMES
Toute personne qui nous enverra le prix d'un an d'abonnement (\$1.50) aura droit à l'une des primes mentionnées à la page 67.

du dessin d'ornement et la peinture et le remporta successivement une médaille en argent et deux médailles en or. A 16 ans il fut admis à l'école des arts et Manufactures où il demeura trois ans. Ensuite, sur les conseils de M. Dyonnet son distingué professeur, il entra à l'École du square Philippe, où nos principaux artistes se réunissent chaque semaine pour faire des études d'après des modèles vivants.
 Vers 1892, M. Massicotte commença à illustrer des nouvelles pour *Le Monde Illustré*.
 Depuis, il a passé successivement à *La Presse*, au *Canard* et au *Passe-Temps*, où ses croquis de théâtre instantanés lui ont valu de flatteuses appréciations. Entre temps, il a illustré deux volumes pour son frère M. E. Z. Massicotte, et diverses autres publications spéciales.

OTEZ VOTRE FILLE S.V.P.



MONTBOUILLARD
(R. H. Duhamel)

OCTAVE
(Raoul Barré)

VERMINOIS
(J. H. Bédard)

AU MONUMENT NATIONAL. — Croquis instantanés pris par M. Ed. J. Massicotte

Figure 76. Edmond-Joseph Massicotte, « Un Bienfait pour le Beau Sexe », *Le Monde illustré*, 6 avril 1901, vol. 17, no 883, p. 826. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Un Bienfait pour le Beau Sexe

Aux Etats-Unis, G. P. Demartigny,
Manchester, N. H.



Poitrine parfaite
par les **Poudres
Orientales**, les
seules qui assu-
rent en trois mois
le développement
des formes chez la
femme et guéris-
sent la dyspepsie
et la maladie du
foie.

Prix : Une boîte,
avec notice, \$1.00 ;
Six boîtes, \$5.00.

Expédiée franco
par la malle sur
réception du prix.

L. A. BERNARD,
1882 rue Sainte-Catherine, Montreal

Figure 77. Raoul Barré, « Your Hair Appears Twice as Beautiful when Shampooed this way », *The American Magazine* [États-Unis], p. 111. © Collection de la Cinémathèque québécoise. No. 2006.0479. AR.01.

The American Magazine 111

Your Hair Appears Twice as Beautiful when Shampooed this way

* * *

*Try this quick and simple method which thousands now use.
See the difference it makes in the appearance of your hair.
Note how it gives new life and lustre, how it brings out all the wave and color.
See how soft and silky, bright and glossy your hair will look.*

* * *

THE alluring thing about beautiful hair isn't the way it is worn. The real, IRRESISTIBLE CHARM is the life and lustre the hair itself contains. Fortunately, beautiful hair is no longer a matter of luck.

You, too, can have beautiful hair if you shampoo it properly.

Proper shampooing is what makes it soft and silky. It brings out all the real life and lustre, all the natural wave and color and leaves it fresh-looking, glossy and bright.

When your hair is dry, dull and heavy, lifeless, stiff and gummy, and the strands cling together, and it feels harsh and disagreeable to the touch, it is because your hair has not been shampooed properly.

While your hair must have frequent and regular washing to keep it beautiful, it cannot stand the harsh effect of ordinary soaps. The free alkali in ordinary soaps soon dries the scalp, makes the hair brittle and ruins it.

That is why thousands of women, everywhere, now use Mulsified coconut oil shampoo. This clear, pure and entirely greaseless product brings out all the real beauty of the hair and cannot possibly injure. It does not dry the scalp or make the hair brittle, no matter how often you use it.

If you want to see how really beautiful you can make your hair look, just follow this simple method.

A Simple, Easy Method

FIRST, wet the hair and scalp in clear, warm water. Then apply a little Mulsified coconut oil shampoo, rubbing it in thoroughly all over the scalp, and all through the hair.

Two or three teaspoonfuls will make an abundance of rich, creamy lather. This should be rubbed in thoroughly and briskly with the finger tips, so as to loosen the dandruff and small particles of

Just Notice the Difference

YOU will notice the difference in your hair even before it is dry, for it will be delightfully soft and silky. The entire mass, even while wet, will feel loose, fluffy and light to the touch and be so clean it will fairly squeak when you pull it through your fingers.

After a Mulsified shampoo you will find your hair will dry quickly and evenly and have the appearance of being much

thicker and heavier than it really is.

If you want to always be remembered for your beautiful, well-kept hair, make it a rule to set a certain day each week for a Mulsified coconut oil shampoo. This regular weekly shampooing will keep the scalp soft and the hair fine and silky, bright, fresh-looking and fluffy, wavy and easy to manage—and it will be noticed and admired by everyone.

You can get Mulsified coconut oil shampoo at any drug store or toilet goods counter, anywhere in the world. A 4-ounce bottle should last for months.

*Splendid for Children
— Fine for Men*

Mulsified
COCONUT OIL SHAMPOO



Figure 78. Georges Latour. « La Quinzaine », *Le Passe-Temps*, 10 novembre 1900, vol. 6, no 147, p. 501. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).

LE PASSE-TEMPS

501

LA ROSE BLANCHE

Aux biseaux du ciel ébloui,
S'embaumant à leur fraîcheur
Ici (l'admirable cause !)
Croît une splendide fleur.

Quand ton fier regard se pose,
Bambin d'enivrant ardeur,
Sur la merveilleuse rose !
Ah ! comme il bat fort ton cœur !

Puisse la superbe plante
Fleurir, suave et charmante,
Dans ton bras pur, au beau jour,
Et doux portin sur ta rose,
Rayonner, épanouie,
Au soleil de ton amour !

A...



toppée dans la traditionnelle mousseline "bleue".
On les utilisera pour en faire d'élégants petits oreillers de chaises longues en les montant sur des coussins de satin uni, de toutes nuances, qui serviront de transparents et feront



RAVISSANTE TOILETTE D'INTERIEUR





Longue redingote de drap cerise garnie d'une étoile de guipure encadrée de veours noir formant collet dans le haut. Chapeau de feutre orné de cheux et de velours.



TRÈS CHIC ET DE SAISON

CORSAGES DE DINER, THEATRE OU SOIRÉE

"Corsage" en velours liberty rose "corail" composé d'une blouse croisée en guipure posée sur mousseline de soie et, rentrée sous une ceinture drapée, boléro en velours doublé de satin blanc, le haut retourné en deux revers de satin ; manches avec revers de velours boutant de mousseline de soie et poignet plissé en même mousseline.

"Corsage" en soie Louis XVI de

Toilette de réception en crêpon des Indes bleu lavande, la jupe très joliment ornée de motifs de broderie de soie crème et se relevant les plis vers le milieu de la jupe derrière et faisant pointe en avant. Le corsage se compose d'un haut corsage de taffetas du ton de la robe, du boléro plissé tout garni de broderies les manches unies s'arrêtent au coude avec revers et se terminent par des manches-blouses. Matériaux : 3 mètres de crêpon. —

forme boléro court, recouvrant une blouse de mousseline de soie blanche, fuchs Marie-Antoinette en mousseline de soie orné d'un volant et retenu sur la poitrine par un large nœud. Ceinture en velours noir, collier en velours ; manches courtes, volant de mousseline de soie au bas.

"Corsage" en soie liberty blanche, de forme blouse devant et dos recouvert de mousseline de soie brodée. Ceinture drapée en mousseline de soie blanche, garniture de ruche de mousseline de soie posée sur la herbe et les devants, la herbe terminée par un bouquet de fleurs, manches avec revers brodés, poignets froncés en mousseline de soie.

"Corsage" en mousseline de soie cid, froncé devant et dans le dos et découpé sur un dessous en dentelle froncée, surmonté d'un col droit drapé, manches en dentelle avec revers uni. Ceinture drapée en velours avec large bousle en strass devant.

"Corsage" décolleté en mousseline de soie blanche recouvert d'un boléro court fendu sur les côtés et garni de petites petites de velours noir, retenues par des nœuds. Ceinture en panne riel, nœud de tulle à gauche du corsage, épaulettes de perles fines, manches, courtes en dentelle avec revers de satin blanc.

"Corsage" en satin blanc voilé de tulle noir pailleté, le haut décolleté



en carré et bordé de jais ; des petits rubans pailletés de jais, forme épaulettes, rejoignant le col droit. Dos blouant comme devant, ceinture étroite en velours, manches courtes garnies d'un volant box de tulle noir.

CHOSSES ET AUTRES

D'un très joli effet devant une porte que l'on veut masquer tout en la laissant libre, les stores japonais en longs fils de perles qui se sont, à proprement parler qu'une sorte de voile. On en fait de fort jolis à grands dessins très nets, les perles étant rattachées avec tant d'art que l'on dirait la trame d'un tissu ! C'est très à-propos dans un appartement de médiocre étendue entre une chambre et un cabinet de toilette, où la va-et-vient est continuel. Les détails intimes se trouvent dissimulés et l'ornementation de la pièce n'y perd rien.

On sait quel luxe nos grand-mères mettaient dans le mouchoir, cette parure qu'il était de mode de tenir à la main avec le bouquet et l'éventail. Ces coûteux chiffons aux précieuses broderies rehaussées en relief ou travaillées comme des esclaves, aux mailles et aux valenciennes de prix, ne nous servent plus aujourd'hui et derment aux fonds de nos tiroirs, enve-

LE PETIT CRUCIFIÉ

(chant et piano). Paroles de René Esse, musique de Alf. S. ptre
Prix : 25c. avec notre coupon de primes, 20c.

Costume de drap garni de piqûres et de biais piqués, le boléro croisé du piqués semblables et orné d'un double collet d'hermine, rehaussé d'un col haut et rabattu. Capeline de feutre garnie de soleils de velours.

ressortir le délicat travail de la broderie ou des dentelles.

Pour éviter de fixer sur un coussin par des points le fragile linon, ce qui le fatiguerait à la longue, on prati-

Figure 79. Joseph-Charles-Théophile Charlebois, « Le cahier de Modes du "Nationaliste" », *Le Nationaliste*, 9 septembre 1906, vol. 3, no 28, p. 3. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 80. Edmond-Joseph Massicotte, « La mode d'aujourd'hui », *La Bombe*, 25 juillet 1909, no 1, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 81. Edmond-Joseph Massicotte, « La mode d'aujourd'hui et ses avantages », *La Bombe*, Août 1909, no 2, p. 17. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).

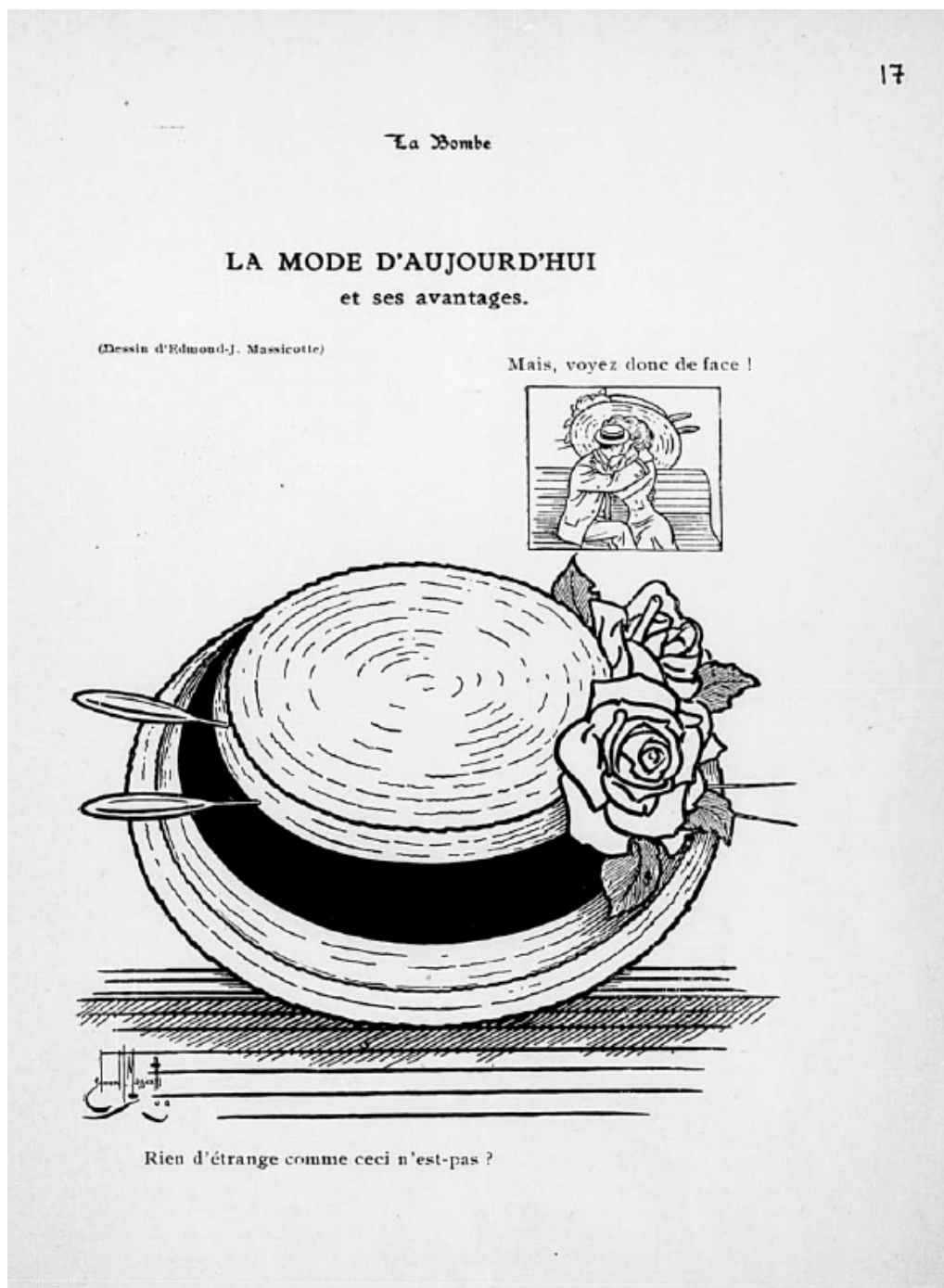


Figure 82. Paul-Archibald-Octave Caron, « Pâques », *Album universel* (1902-1907) du 11 avril 1903, vol. 19, no 50, p. 1177. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 83. Edmond-Joseph Massicotte, « Fantaisie sur Pâques », *Le Passe-Temps*, 18 avril 1908, vol. 14, no 341, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

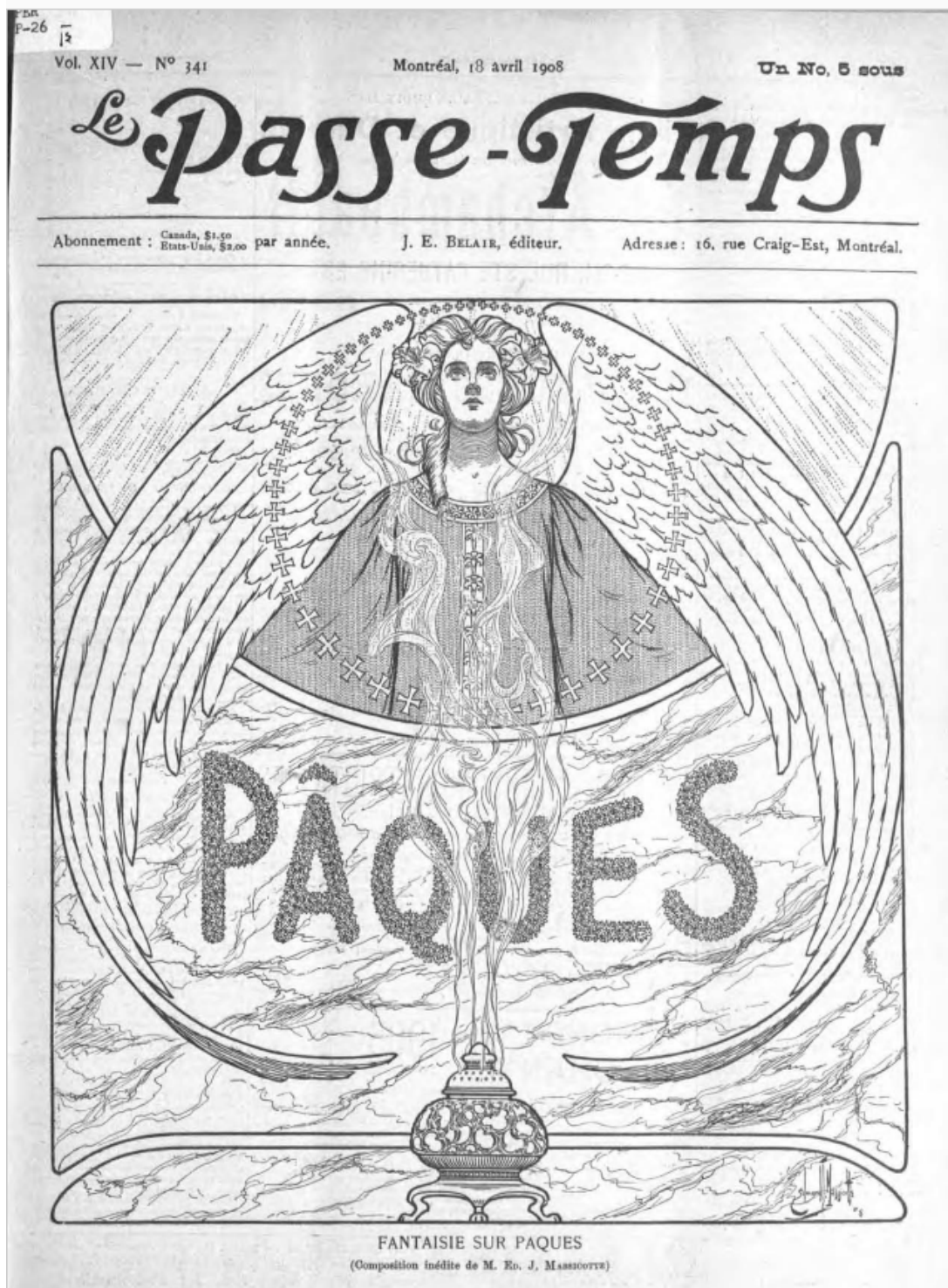


Figure 84. Edmond-Joseph Massicotte, « Joyeux Noël à tous », *Le Passe-Temps*, 23 décembre 1899, vol. 5, no 124, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 85. Paul-Archibald-Octave Caron, « Bonne Année », *La Presse*, 2 Janvier 1909, vol. 25, no 51, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

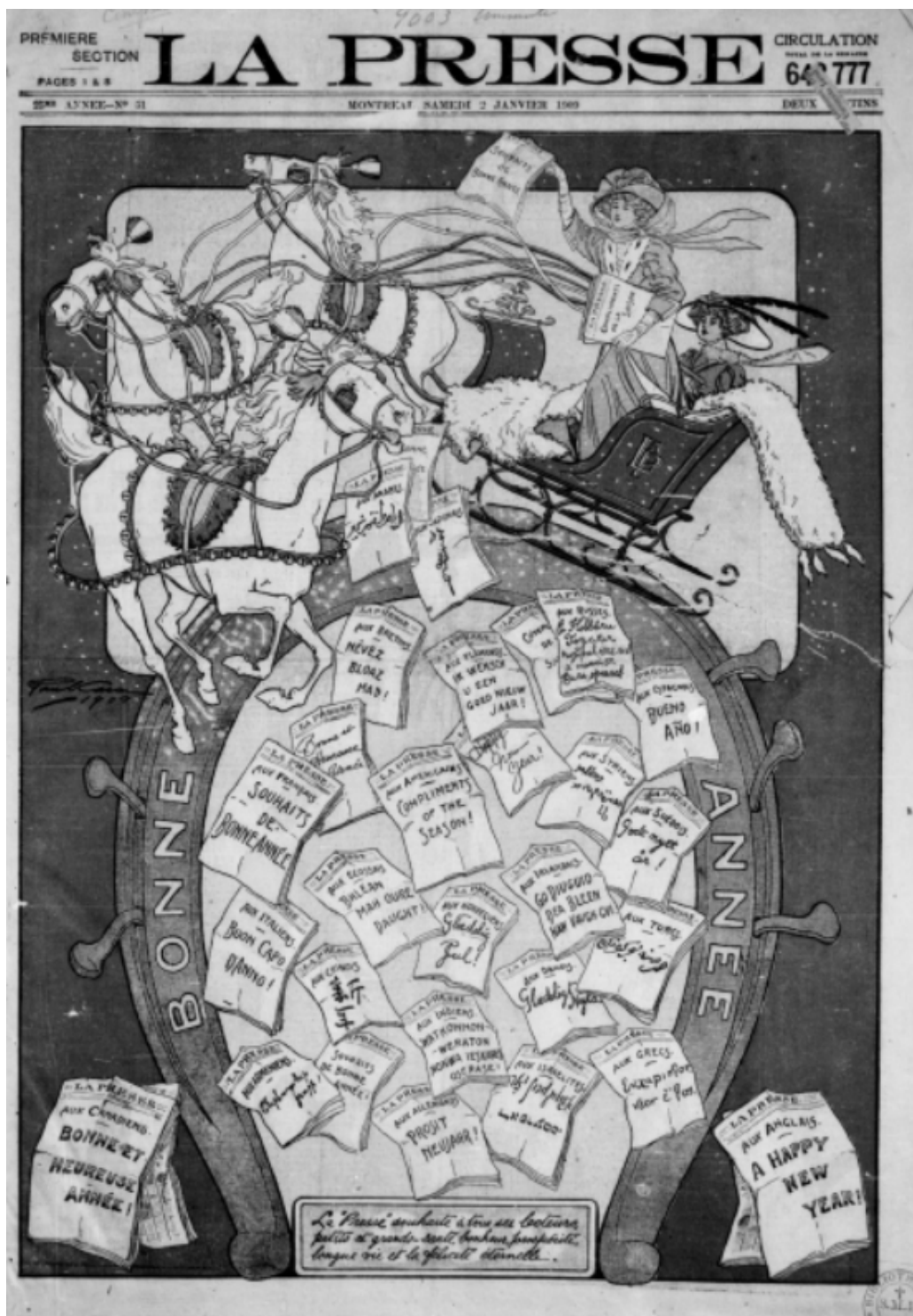


Figure 86. Henri Julien, « Type d'Ancien canadien », *Album Henri Julien*, 1916, Québec : Librairie Beauchemin Limitée, p. 15.

SCENES CANADIENNES



Type d'Ancien Canadien — Typical Old Canadian "Habitant "

Figure 87. Albéric Bourgeois. « Ladébauche propriétaire. Charruau & Daoust », *Les Voyages de Ladébauche*, 1907, Montréal, p. 26.



Figure 88. Edmond-Joseph Massicotte, « Types canadiens – Le père Baptiste », *Le Monde illustré*, 15 février 1902, vol. 8, no 180, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).

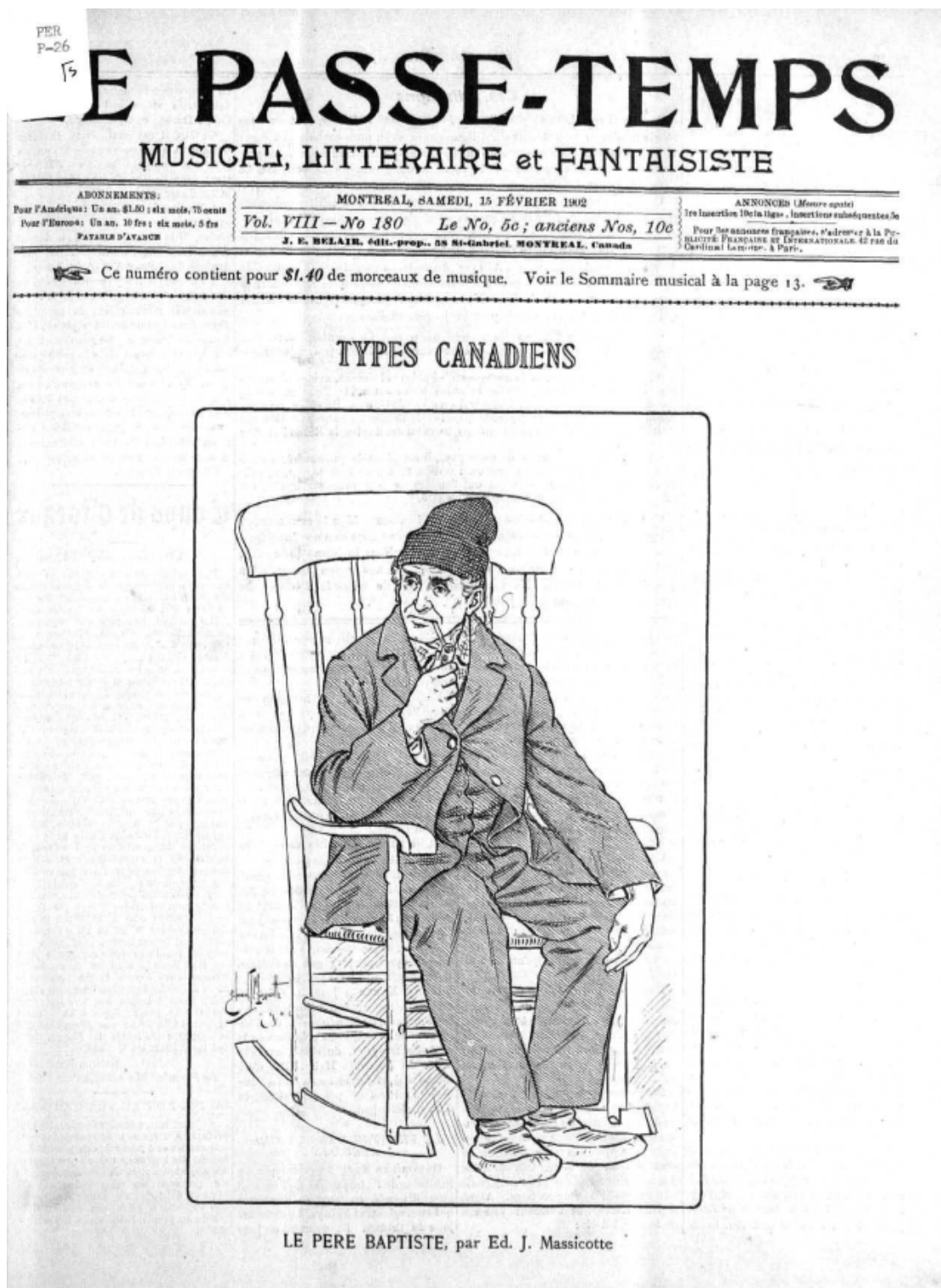


Figure 89. Georges Latour, « Le Jour de l'an à la campagne » *La Presse*, 26 décembre 1931, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

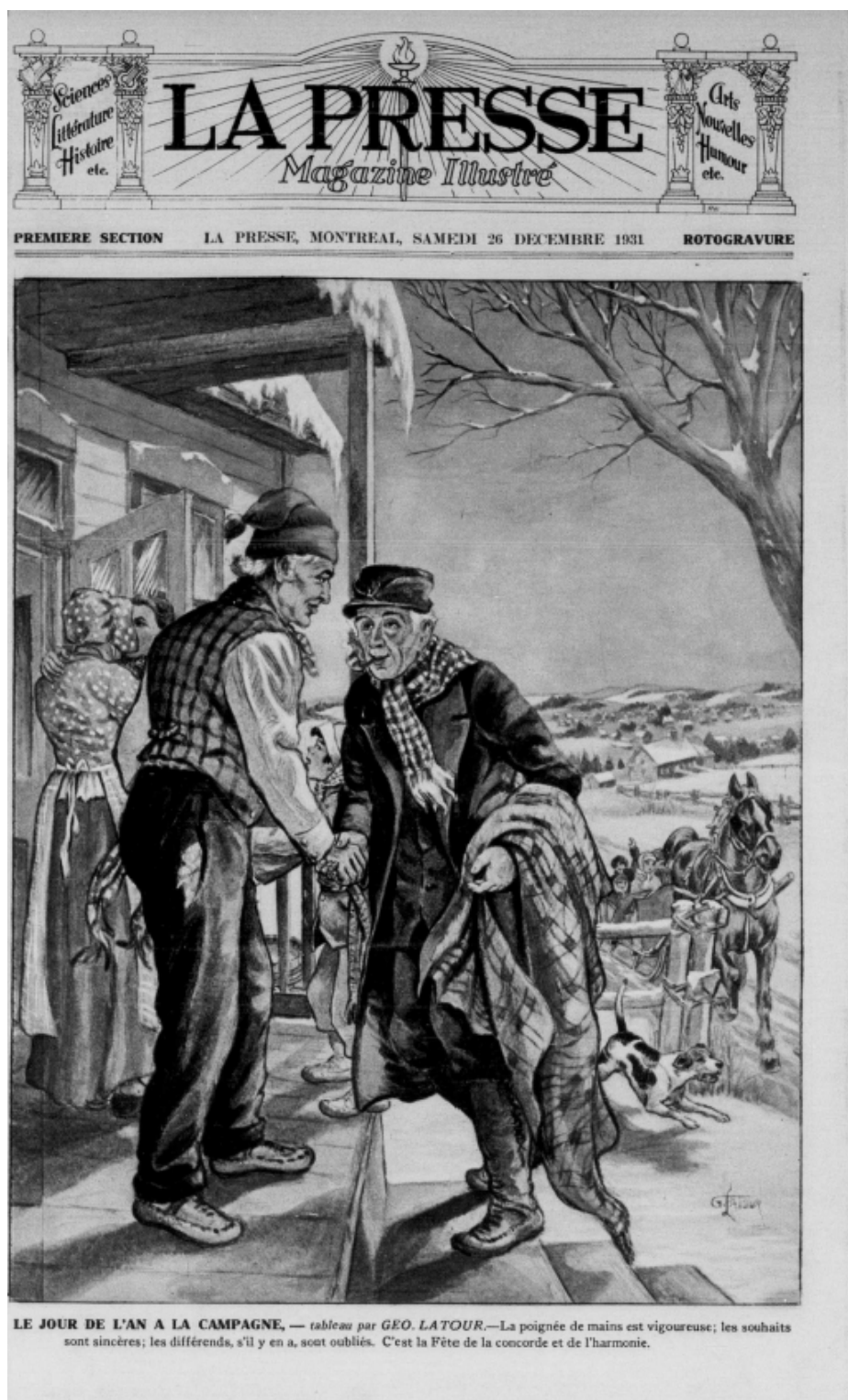


Figure 90. Alonzo Ryan, « Annexion », *Caricature politique au Canada – Free Lance political Caricature in Canada*, 1904, Montréal : Dominion Publishing Co.A.T. Chapman, p. 16.

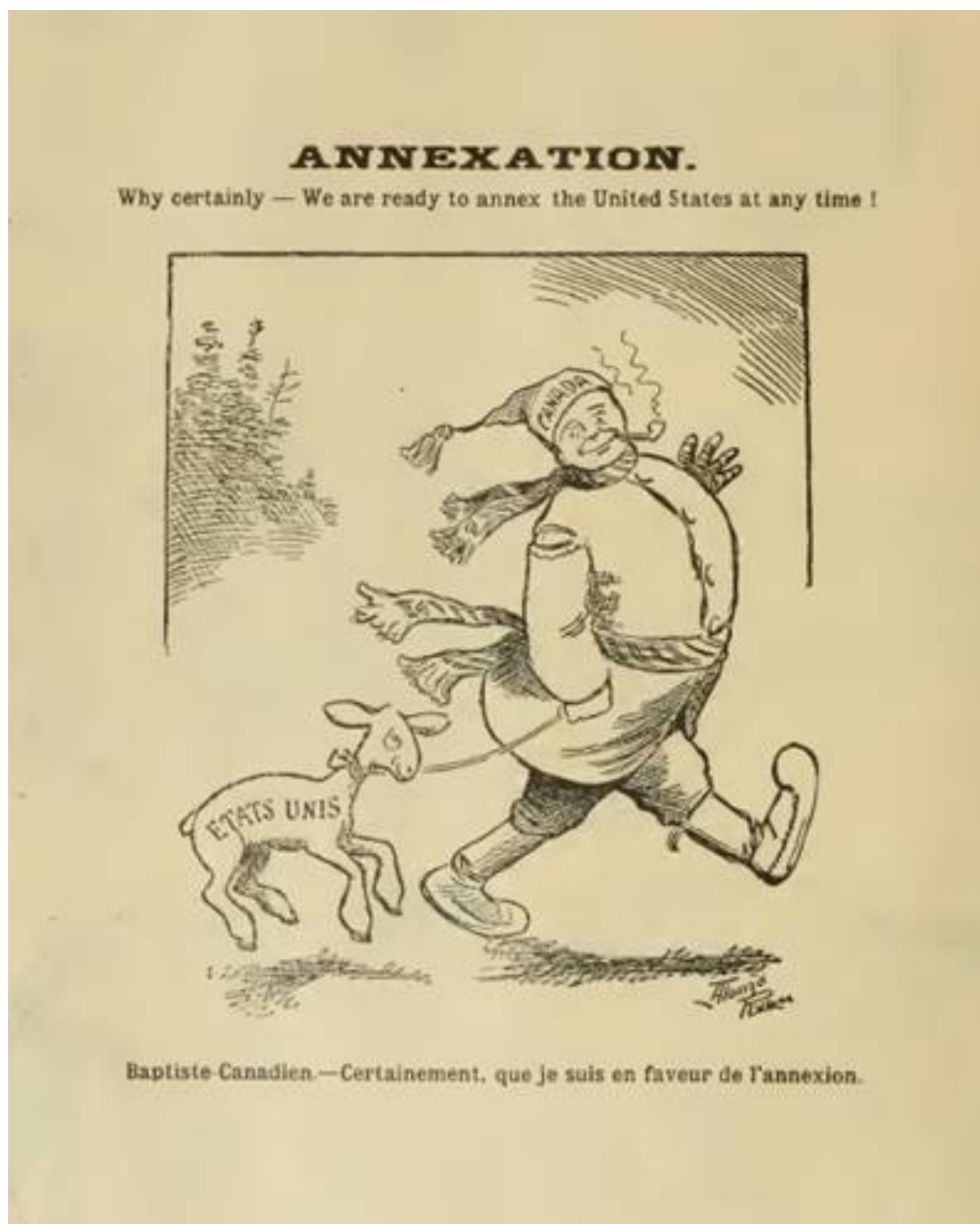


Figure 93. « Une innovation – Exposition de tableaux et dessins par les artistes attachés à nos grands journaux – Groupe des exposants locaux », *La Presse*, 27 juin 1903, p. 5. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAHQ).



Figure 94. « Les dessinateurs de ce numéro », *Le Monde illustré*, 30 juin 1900, vol. 17, no 843, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

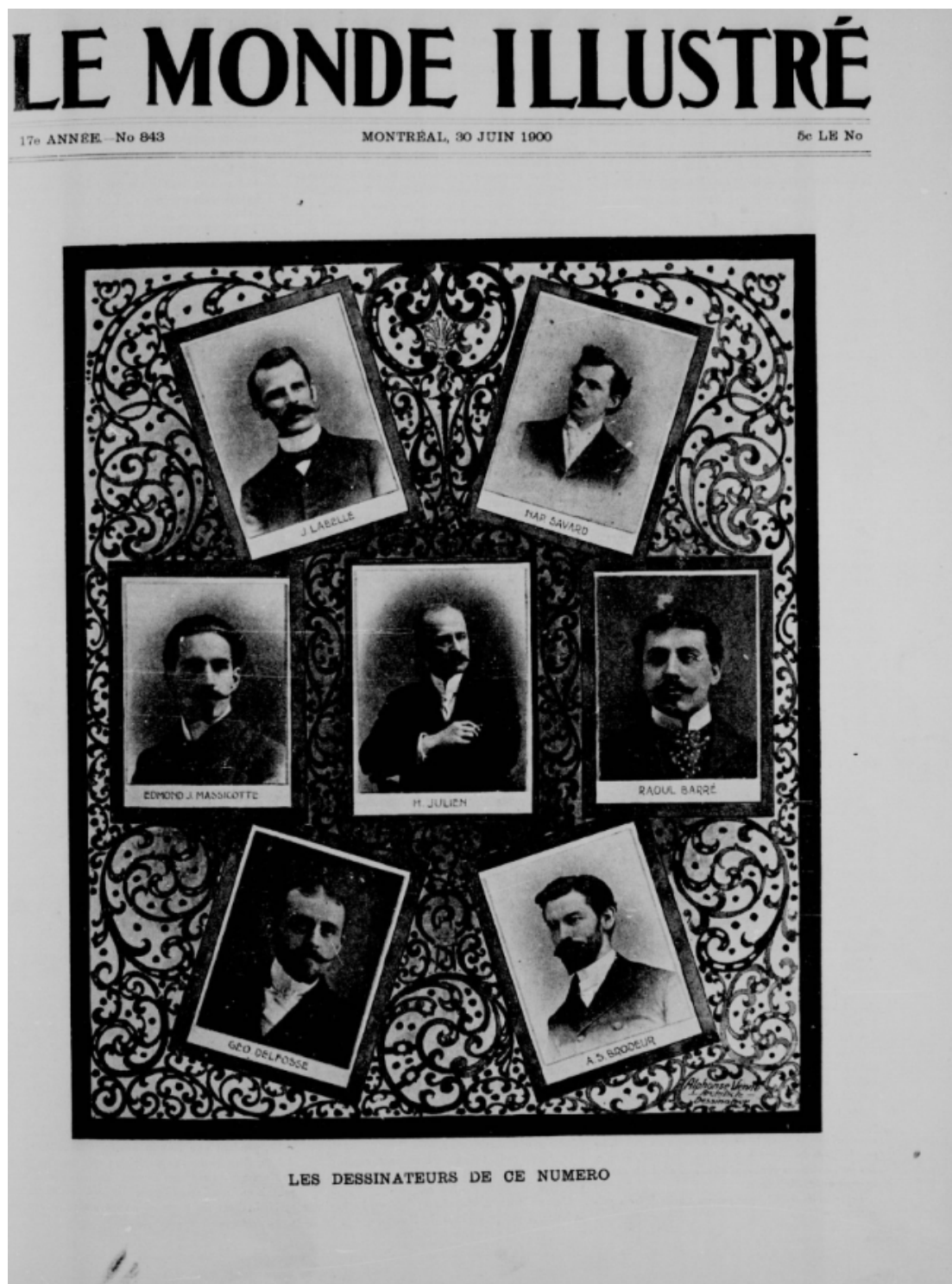


Figure 95. Raoul Barré. *En roulant ma boule* – Album par Raoul Barré, 1901, Montréal : Librairie Déom Frères.



Figure 96. Arthur-Georges Racey, *The Englishman Canada*, 1902, Montréal : [s. n.].

Source : <https://archive.org/>. Consulté le 12 février 2018.

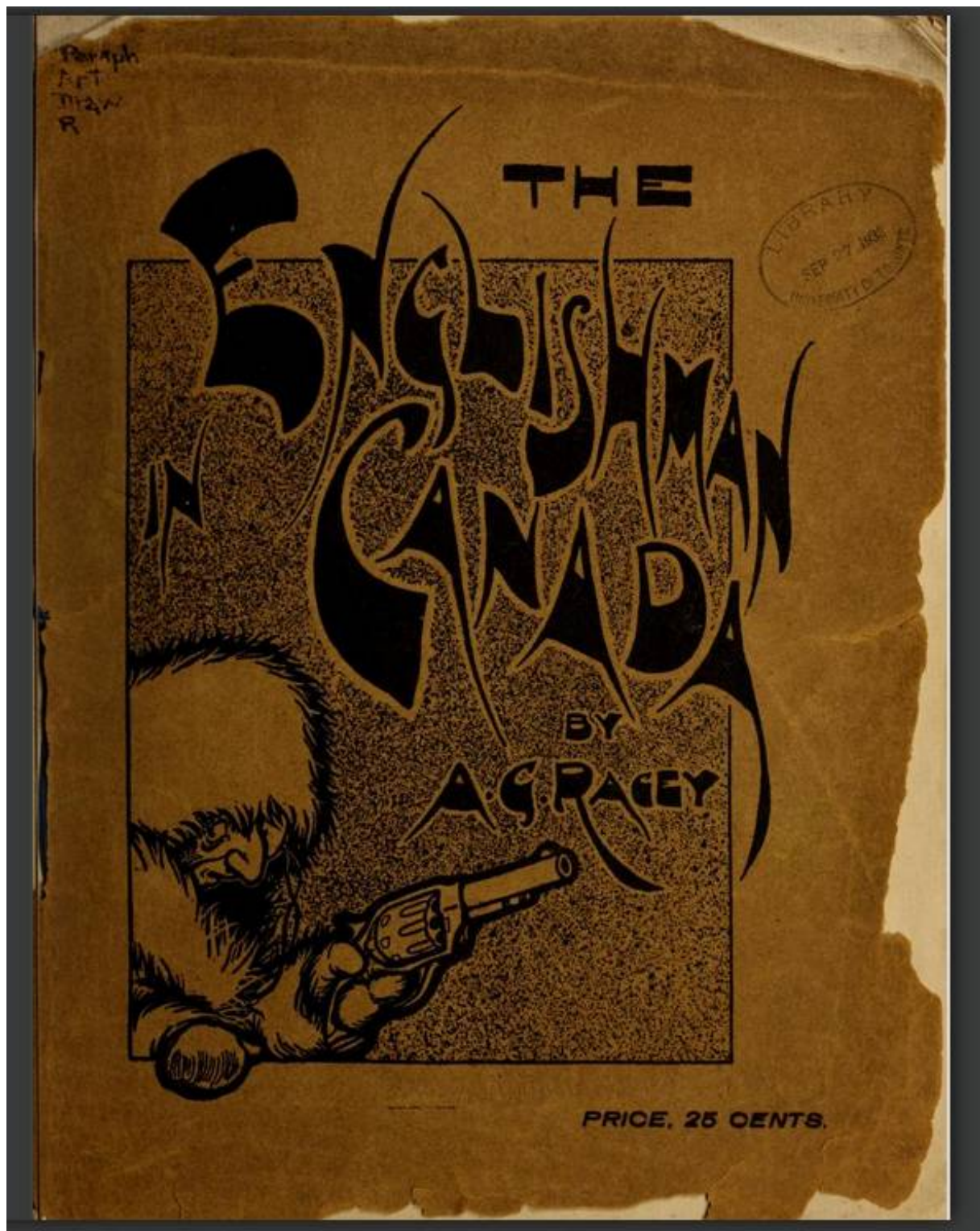


Figure 97. Alonzo Ryan, *Free Lance political Caricature in Canada*, 1904, Montréal : Dominion Publishing Co.A.T. Chapman.

Source : <https://archive.org/>. Consulté le 12 février 2018.

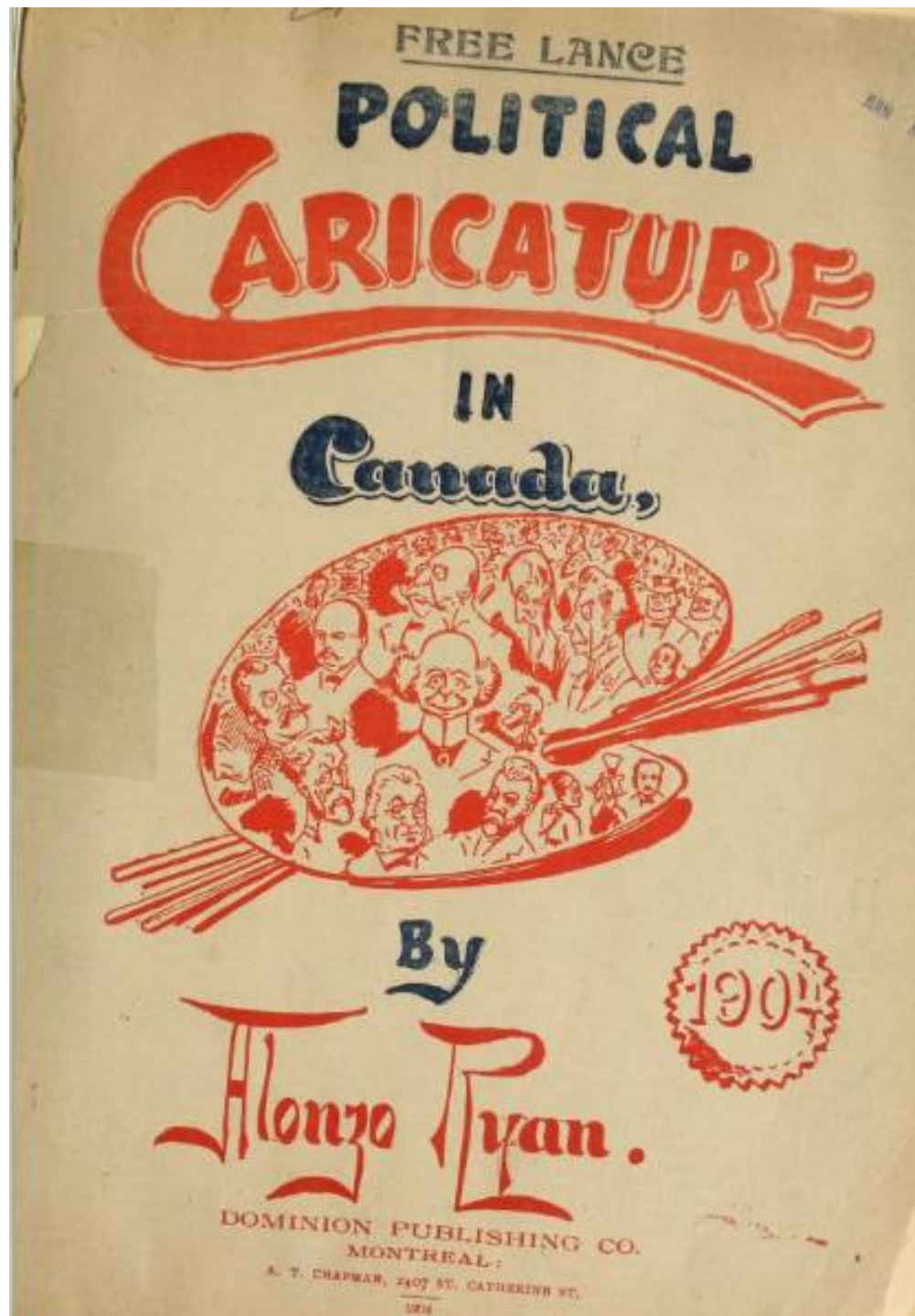


Figure 98. Edmond-Joseph Massicotte, *Les deux chemins. Que deviendra cet enfant ?*, 1900, Affiche couleur, 56 x 44 cm, Montréal : Société de tempérance de l'Église St-Pierre. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAHQ).



Figure 99. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « Francine et Graindesel », *L'Oiseau bleu*, Janvier 1921, vol. 1, no 1, p. 8. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).



Figure 100. Edmond-Joseph Massicotte, dans BONCOMPAIN, Louis, *Autour du foyer canadien*, 1914, Montréal, Imprimerie du Messager, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 101. Edmond-Joseph Massicotte, *Lecture courante : cours élémentaires*, 1915, Laprairie : Les Frères de l'Instruction chrétienne. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAHQ).

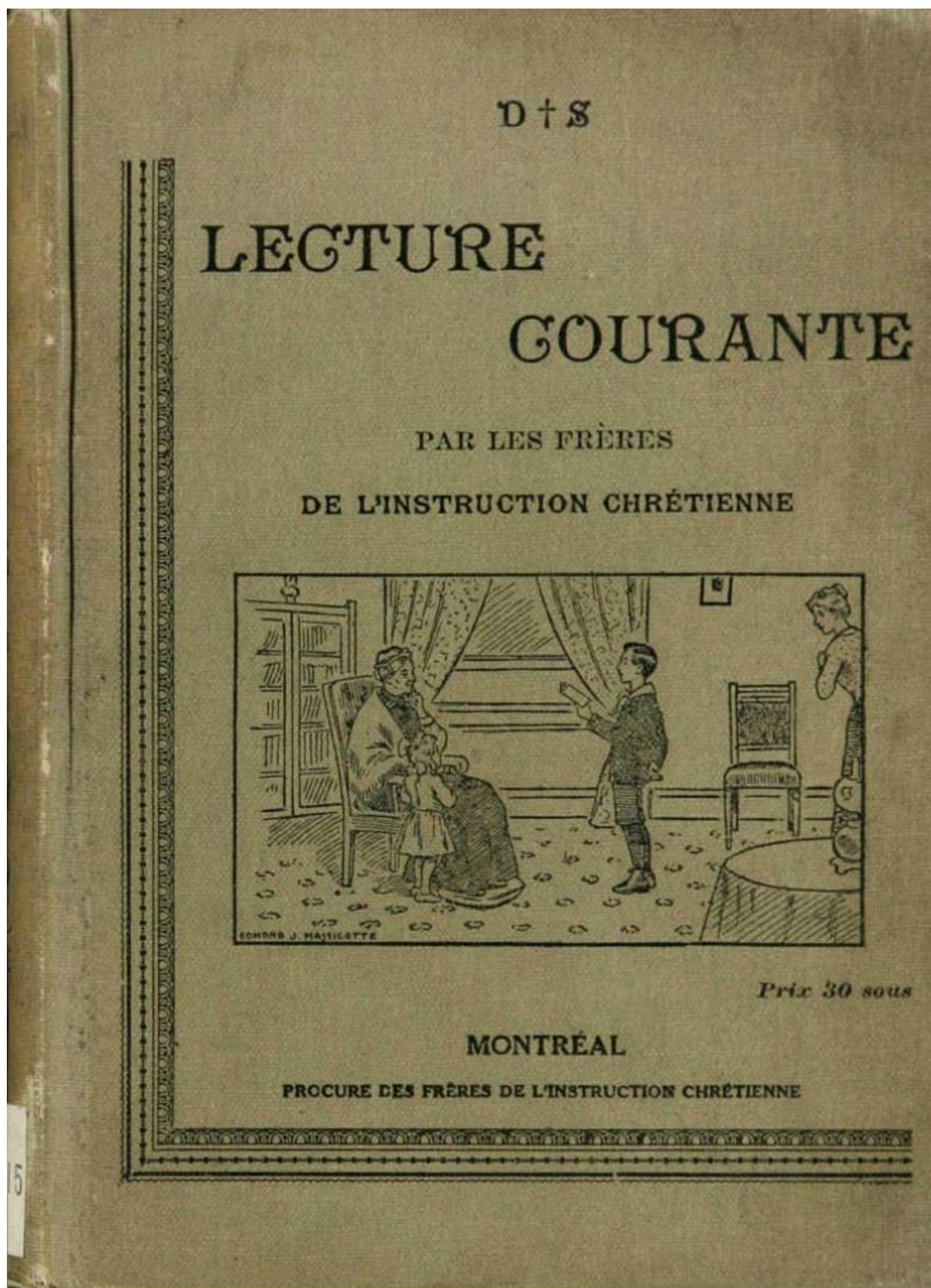


Figure 102. Paul-Archibald-Octave Caron, « En route pour la messe de minuit », *Le Monde illustré*, 22 décembre 1900, vol. 17, no 868, p. 537. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 103. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « Retour de la Messe de Minuit au Manitoba », *L'Opinion publique*, 23 décembre 1880, vol. 11, no 52, p. 626. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

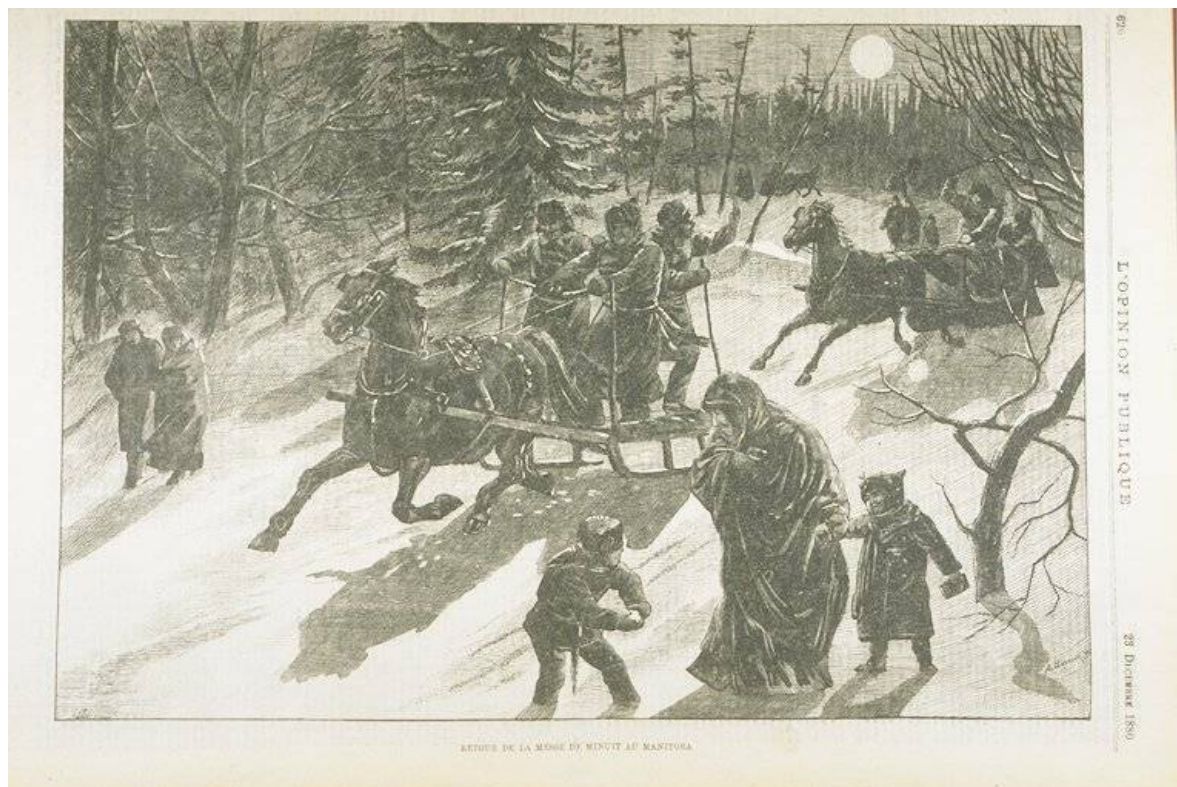


Figure 104. Octave Henri Julien, *Retour de la messe*, 1881, [Encre ?] et crayon graphite blanc sur papier vélin, 52,4 x 34,6 cm. © Collection Bibliothèque et Archives Canada. No. R9266-293 Peter Winkworth Collection of Canadiana.



Figure 105. Georges Latour, « Le Jour de l'An », *La Presse*, 31 décembre 1932, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

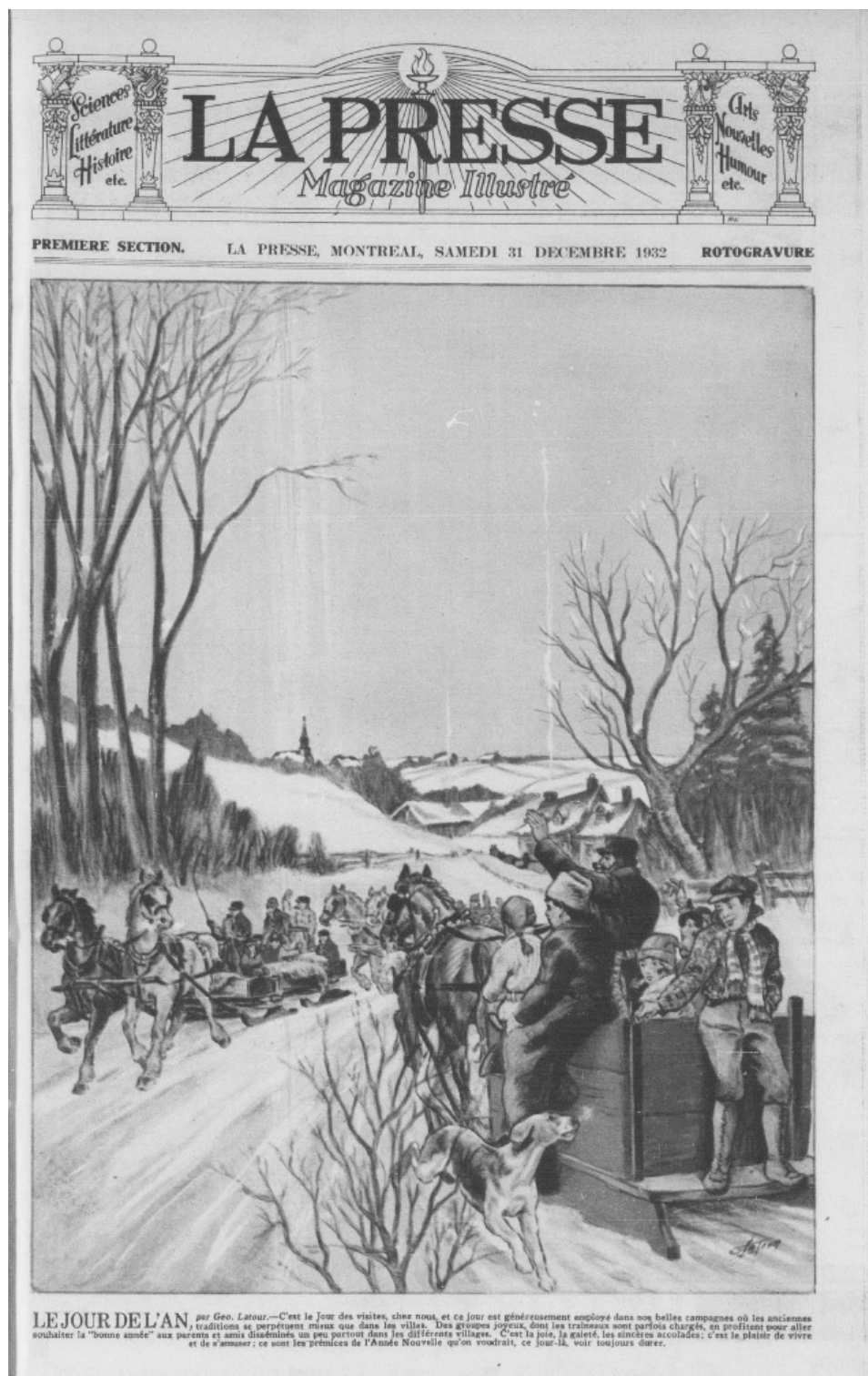
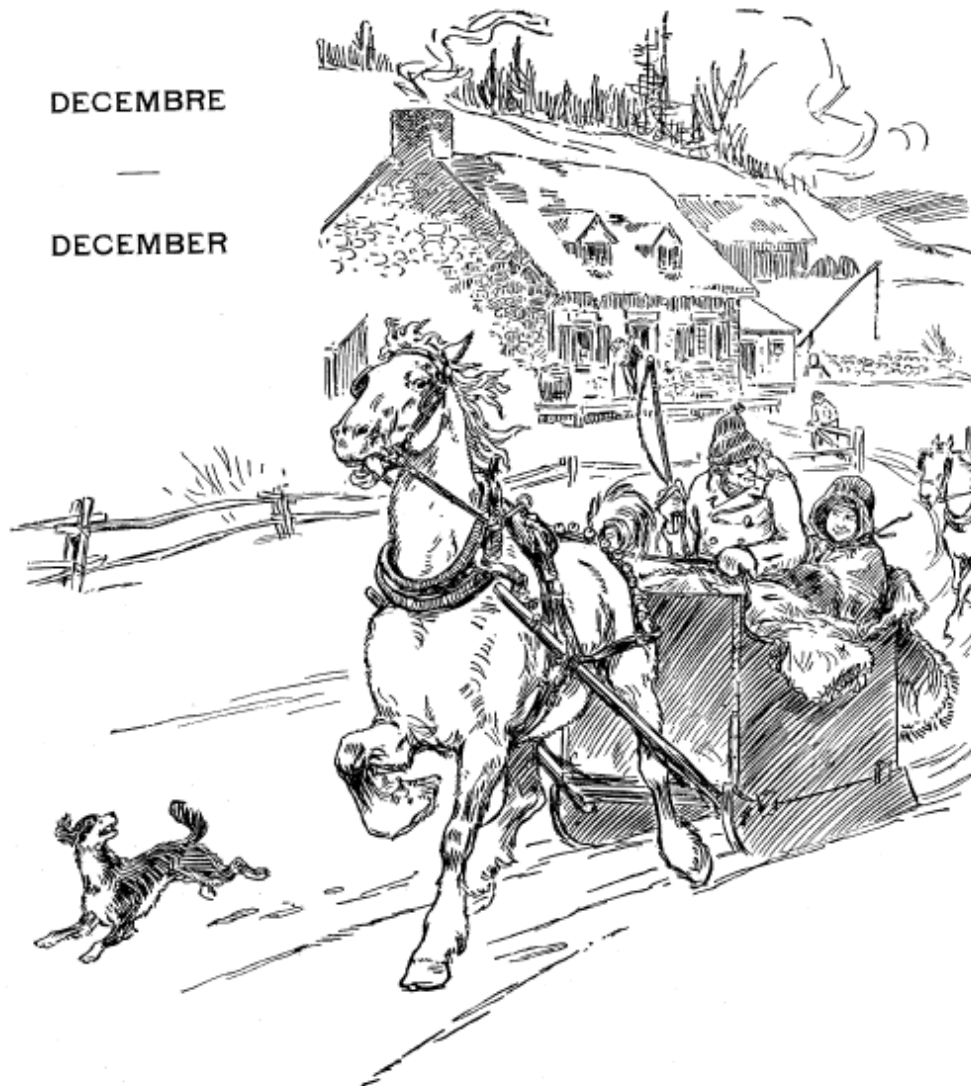


Figure 106. Octave Henri Julien, « Le retour de la messe – Coming back from Church », (date inconnue), *Henri Julien Album*, 1916, Montréal : Librairie Beauchemin Limitée, p. 32.

CANADIAN SCENES — THE MONTHS

DECEMBRE

DECEMBER



Le retour de la messe

Coming back from Church

Figure 107. Edmond-Joseph Massicotte, *Le Retour de la messe de Minuit*, 1919, Photogravure, rehaussée à l'aquarelle et à la gouache (contresignée par Mme Adolphe Prieur), 22,5 x 31 cm. © Musée national des beaux-arts du Québec.



Figure 108. Edmond-Joseph Massicotte, « Noël en Canada : Le retour de la messe de minuit : à la campagne et à la ville », *Le Monde illustré*, 22 décembre 1894, vol. 11, no 555, p. 400.
© Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

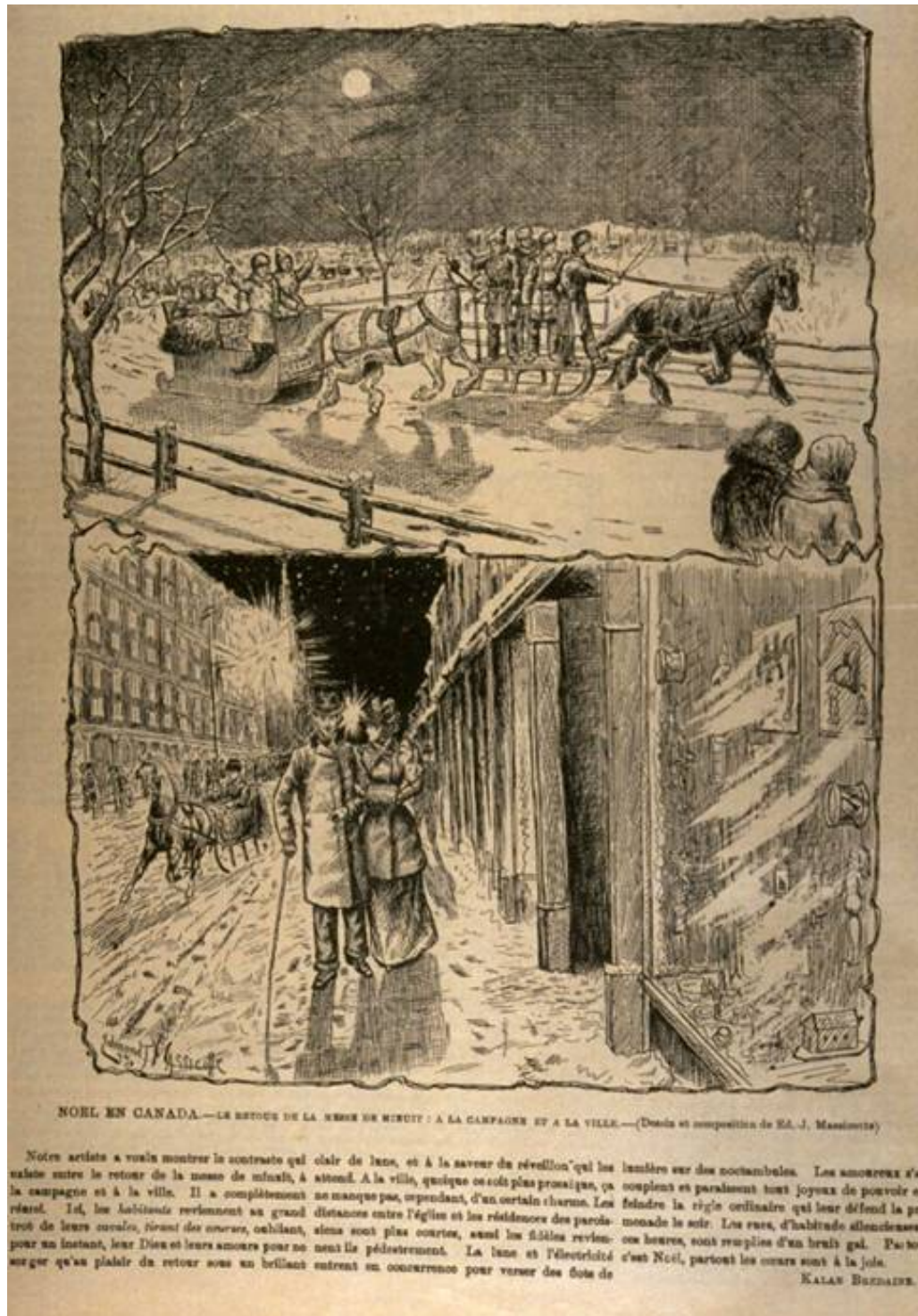
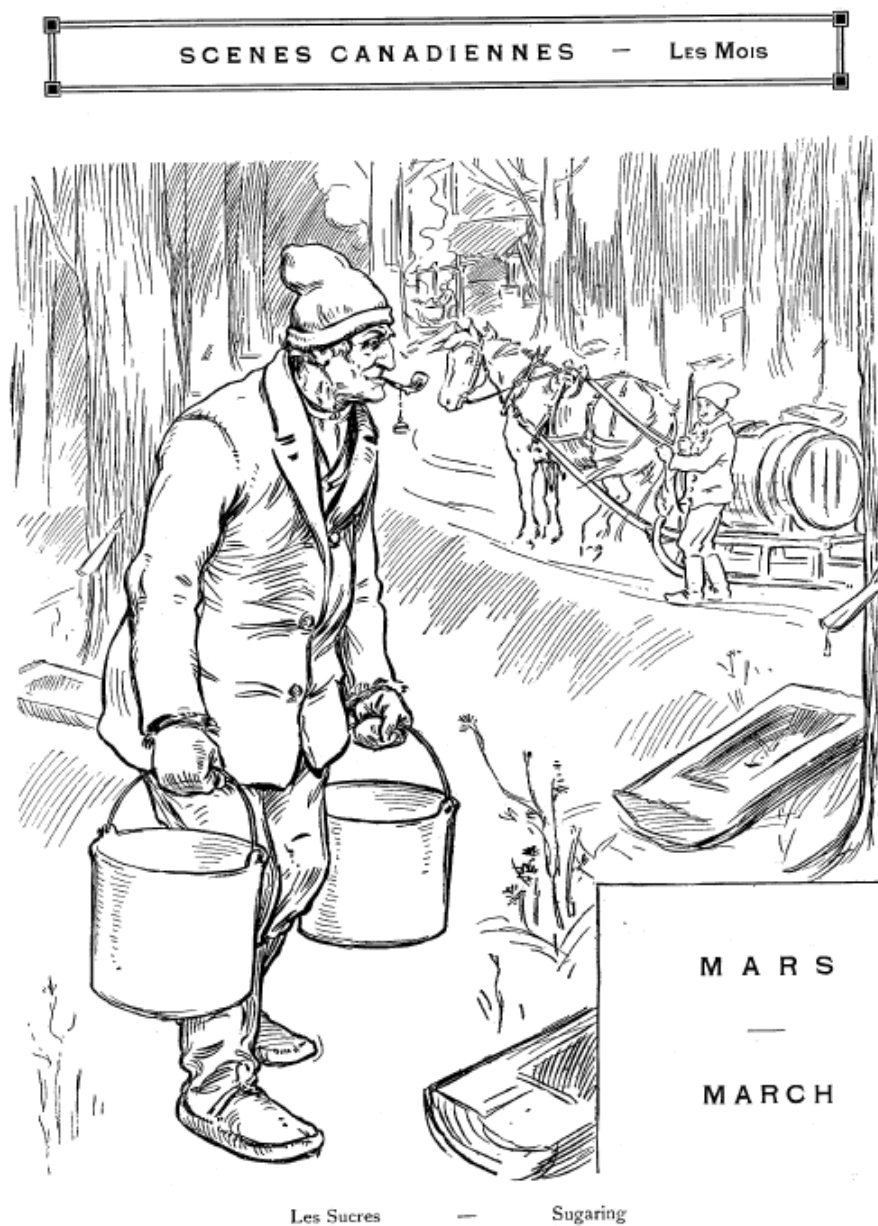


Figure 109. Octave Henri Julien, « Ils vont, les braves petits chevaux canadiens ! ... », (date inconnue), *Henri Julien Album*, 1916, Montréal : Librairie Beauchemin Limitée, p. 18.



Ils vont, les braves petits chevaux canadiens !
de "Un Murillo," par Louis Fréchette.

Figure 110. Octave Henri Julien, « Les Sucres – Sugaring », (date inconnue), *Henri Julien Album*, 1916, Montréal : Librairie Beauchemin Limitée, p. 23.



Ah ! le temps des sucres ! Quelle joyeuse journée elle nous promet avec la renaissance à la vie après l'inaction de l'hiver. Le bon "habitant" s'occupait jadis plus des sucres pour s'amuser que pour faire du profit. Aujourd'hui, plus pratique, il mène les deux de front.

Figure 111. Octave Henri Julien, *La cuisine dans un camp de bûcherons*, vers 1900, dessin à la mine de plomb et crayon gras sur carton, 27.2 x 35 cm, © Collection du Musée McCord.



Figure 112. Georges Latour, « Les sucres », *La Presse*, 31 mars 1928, page couverture.
© Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

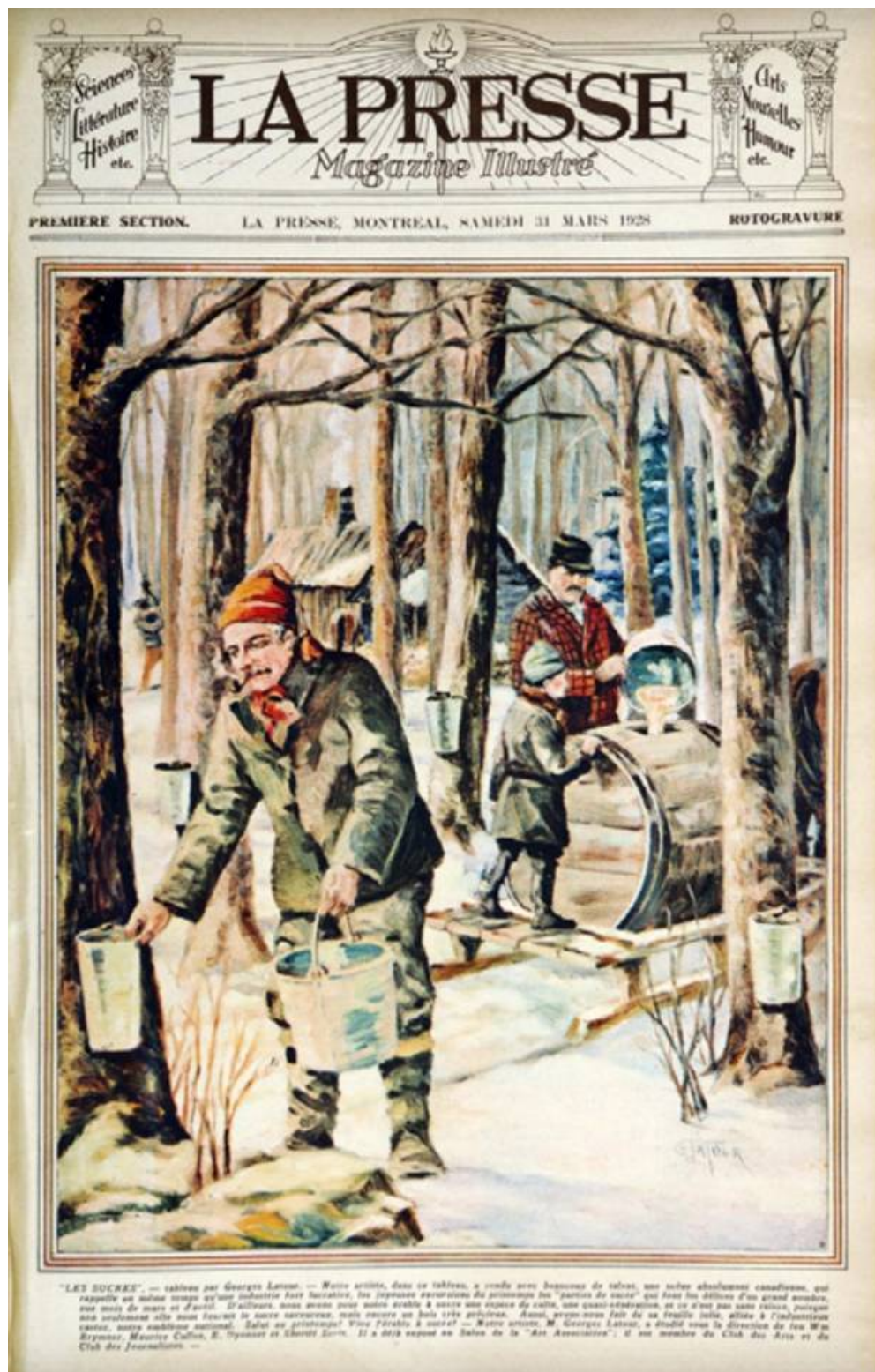


Figure 113. Edmond-Joseph Massicotte, *Les Sucres*, 1918, dessin à l'encre et au lavis.
© Musée national des beaux-arts du Québec.

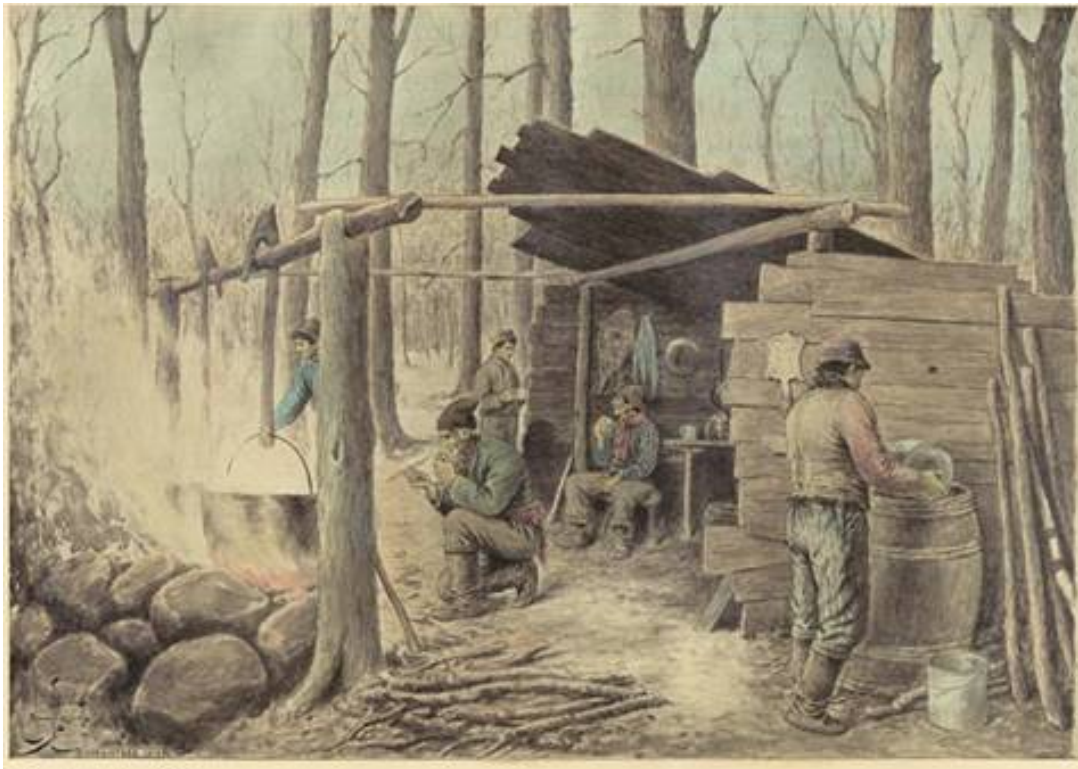


Figure 114. Edmond-Joseph Massicotte, « Les Sucres », *Album universel*, 18 avril 1903, vol. 19, no 51, p. 1201. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

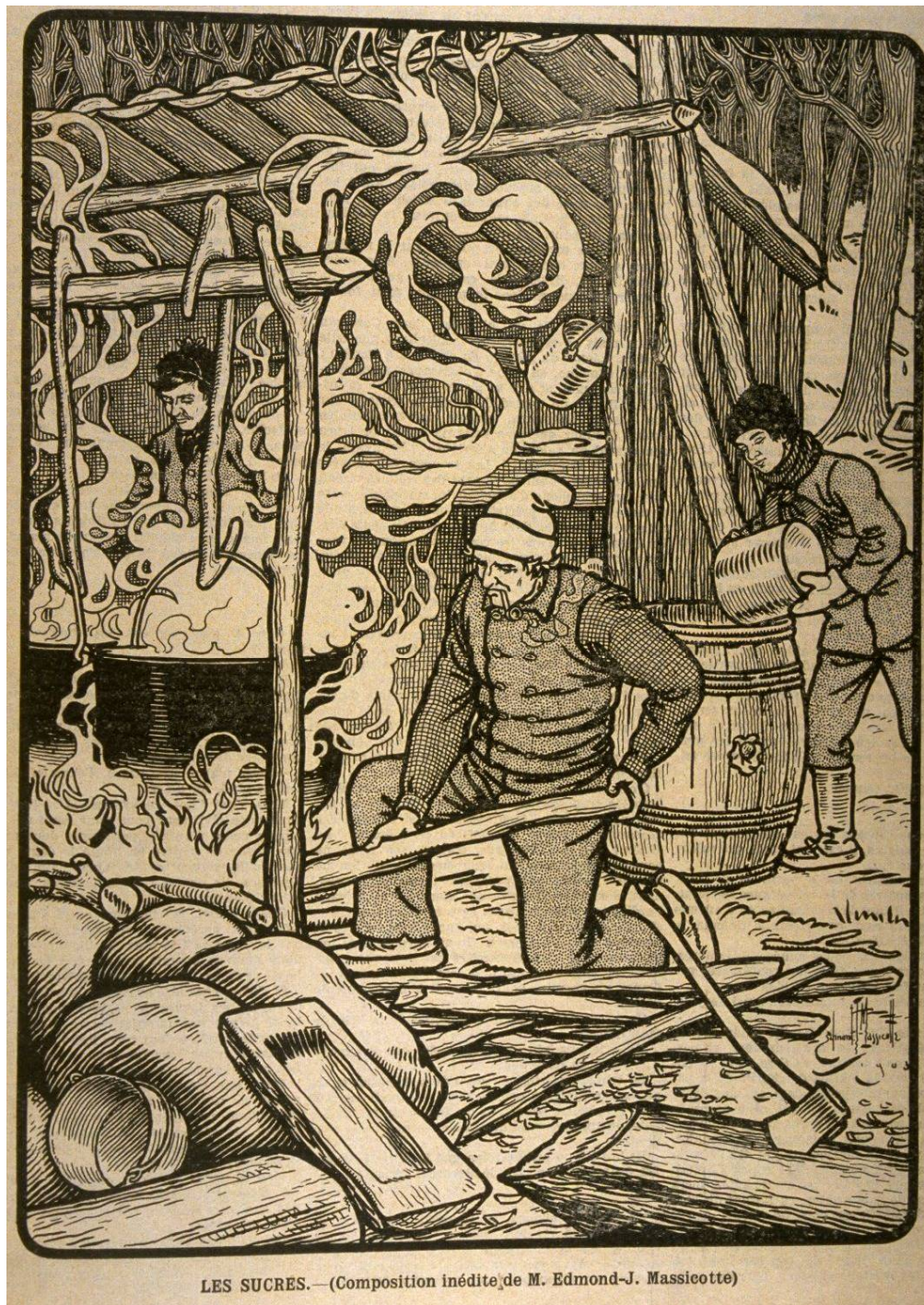


Figure 115. Octave Henri Julien, « La fabrication du sucre d'érable en Canada », *Le Monde illustré*, 12 avril 1890, vol. 6, no 310, p. 396. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

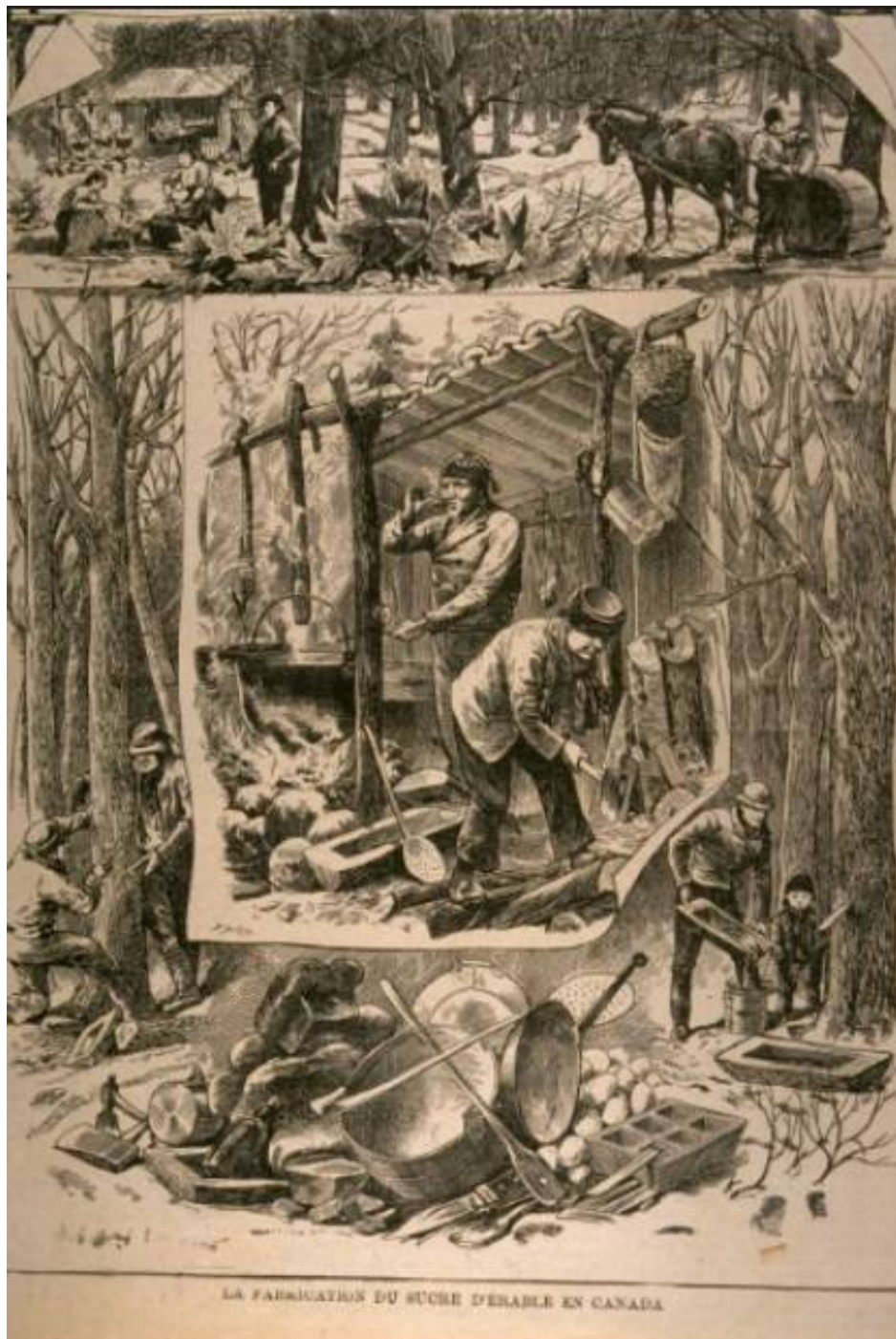


Figure 116. Edmond-Joseph Massicotte, *La Bénédiction du jour l'An*, 1912, dessin à l'encre et au lavis. © Musée national des beaux-arts du Québec.



Figure 117. Octave Henri Julien, « La Bénédiction du patriarche », *L'Opinion publique*, 8 janvier 1880, vol. 11, no 22, p. 18. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 118. Georges Latour, « Le Jour de l'An : "La Bénédiction paternelle" », *La Presse*, 28 décembre 1929, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

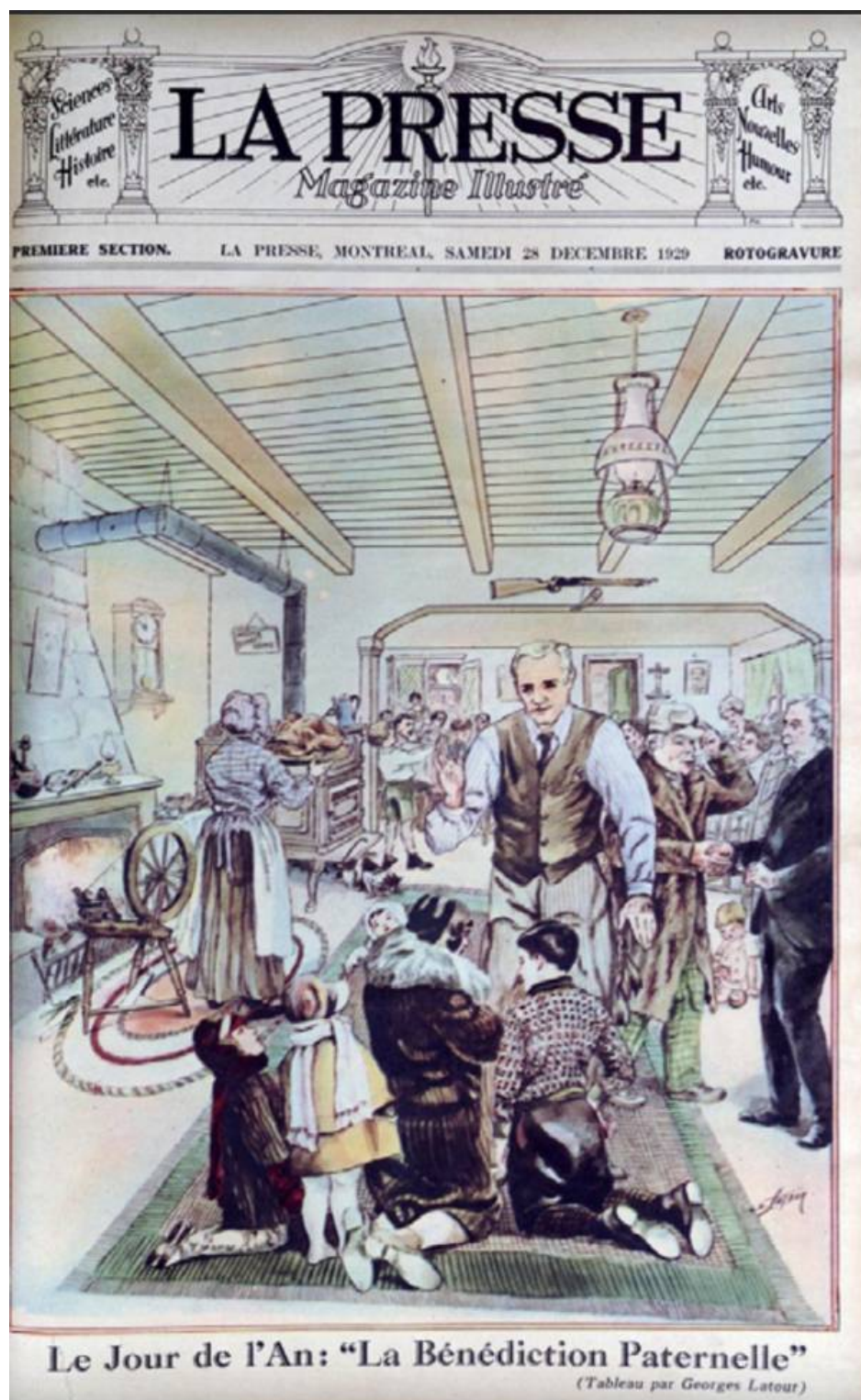


Figure 119. Edmond-Joseph Massicotte, *Une épluchette de Blé d'Inde*, 1917, dessin à l'encre et au lavis. © Musée national des beaux-arts du Québec.



Figure 120. Raoul Barré, « Une épluchette de blé-d'inde », *Le Monde illustré*, 30 juin 1990, vol. 17, no 843, p. 144. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 121. Octave Henri Julien, *Vieux causant, scène d'hiver*, vers 1900, dessin [mine de plomb ?], 32,3 x 25,7 cm. © Collection du Musée McCord.



Figure 122. Edmond-Joseph Massicotte. « Un type d'autrefois », *Le Monde illustré*, 30 juin 1900, vol. 17, no 843, p. 139. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 123. Octave Henri Julien, « Le fumeur au coin du feu », (date inconnue), *Henri Julien Album*, 1916, Montréal : Librairie Beauchemin Limitée, p. 181.



Le fumeur au coin du feu.

Figure 124. Napoléon Savard, « Un Vieux Montréalais », *Le Monde illustré*, 30 juin 1900, vol. 17, no 843, p. 141. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

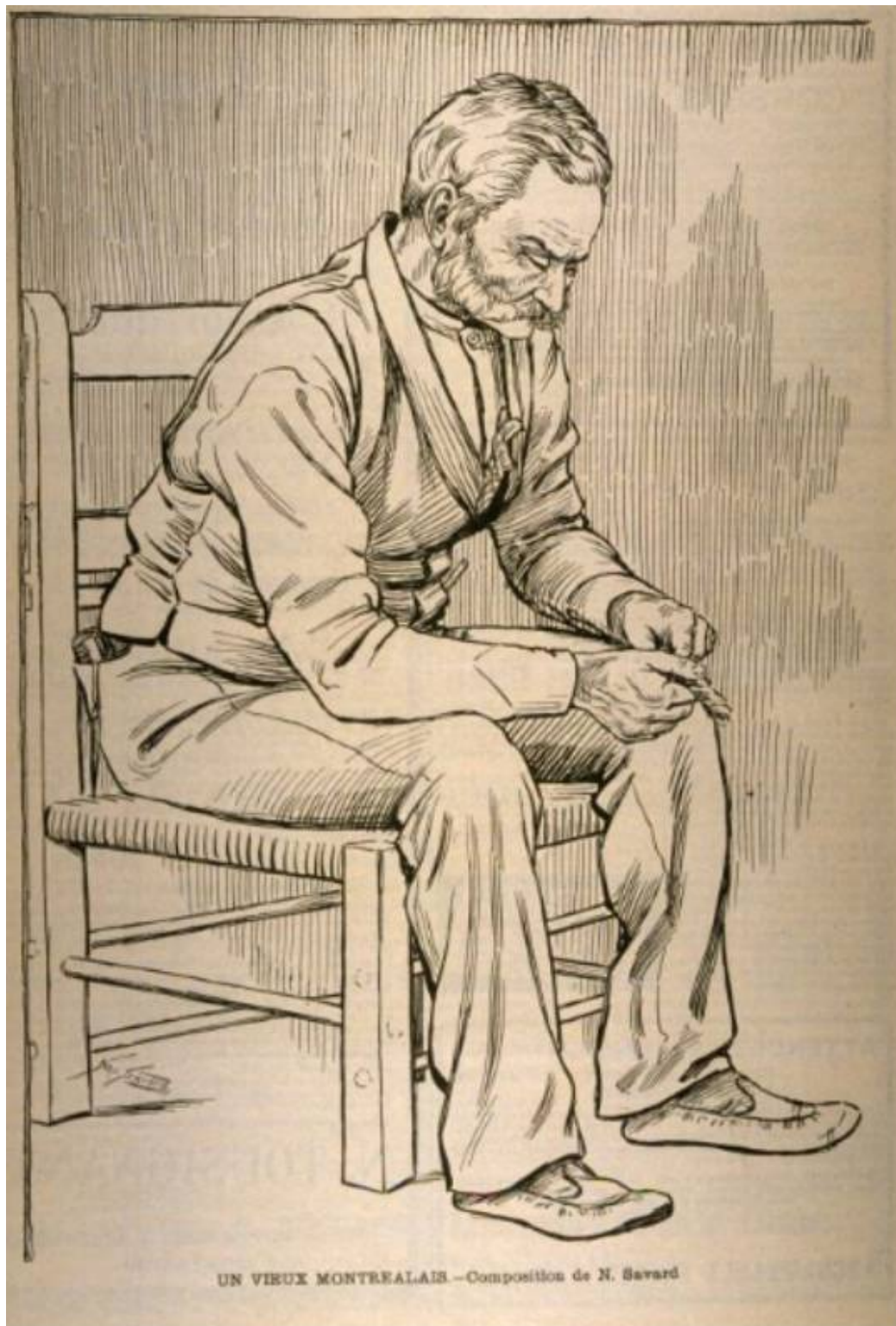
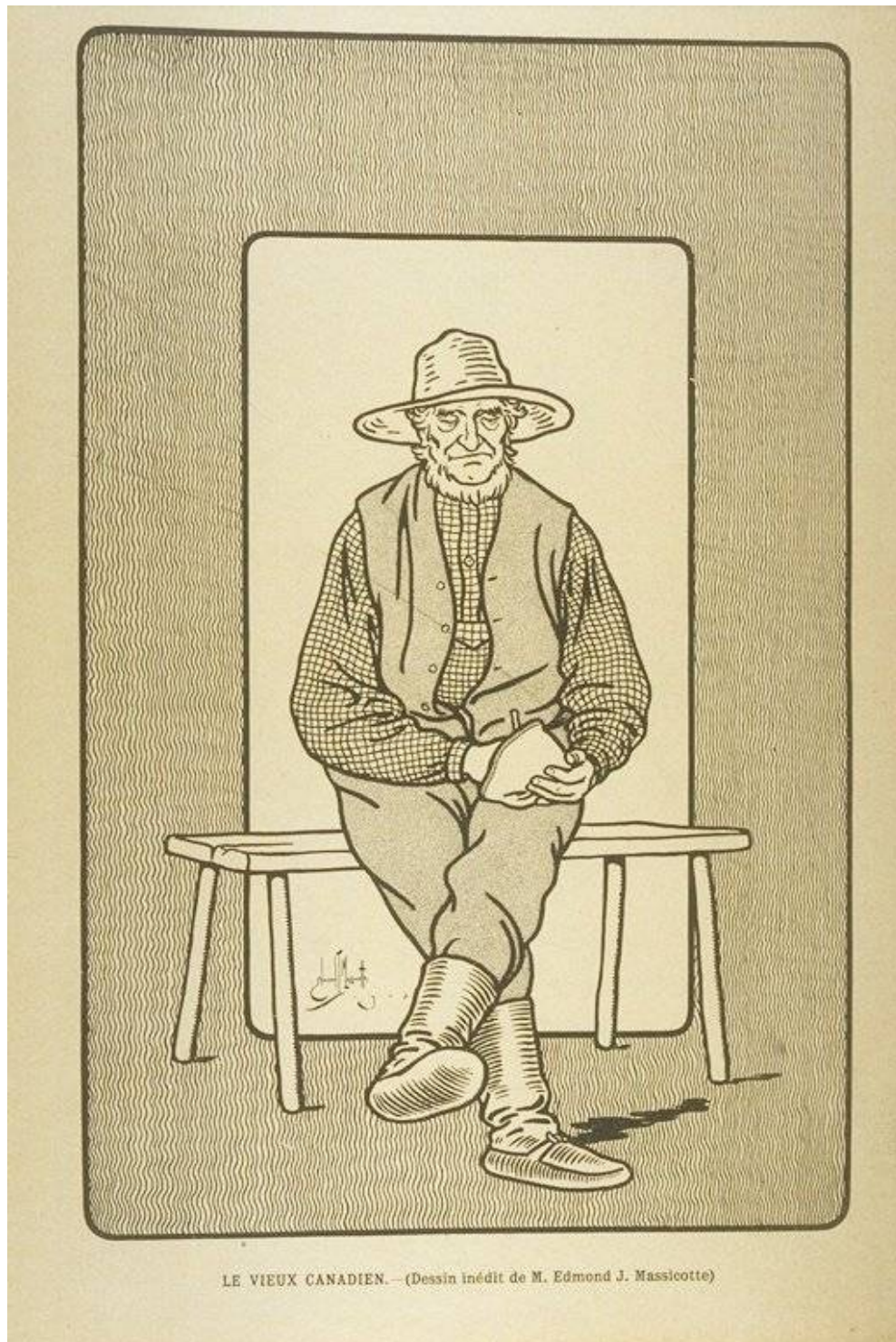


Figure 125. Joseph-Arthur-Pierre Labelle, « Un Habitant de nos jours », *Le Monde illustré*, 30 juin 1900, vol. 17, no 843, p. 133. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 126. Edmond-Joseph Massicotte, « Le Vieux Canadien », *Album universel*, 16 mai 1903, vol. 20, no 55, p. 51. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



LE VIEUX CANADIEN. — (Dessin inédit de M. Edmond J. Massicotte)

Figure 127. Edmond-Joseph Massicotte, « Un Conteur d'aujourd'hui », *Le Monde illustré*, 4 janvier 1902, vol. 18, no 923, p. 612. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 128. Octave Henri Julien, « La Pêche – Fishing », (date inconnue), *Henri Julien Album*, 1916, Montréal : Librairie Beauchemin Limitée, p. 27.



Il fongle en attendant que ça morde.

Figure 129. Paul-Archibald-Octave Caron, « Elle refusa de quitter le vieux veuf », *Marie Calumet* (éd.1904) de Rodolphe Girard (1879-1956). © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 130. Edmond-Joseph Massicotte, « Nos conteurs Canadiens », *Le Monde illustré*, 6 janvier 1900, vol. 16, no 818, p. 580. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 131. Edmond-Joseph Massicotte, « La Rudbeckie » et « La Brunelle », dans Édouard-Zotique MASSICOTTE, *Cent fleurs de mon herbier : études sur le monde végétal à la portée de tous : suivies d'un calendrier de la flore de la province de Québec*, 1912, Montréal : Beauchemin, p. 82-83.

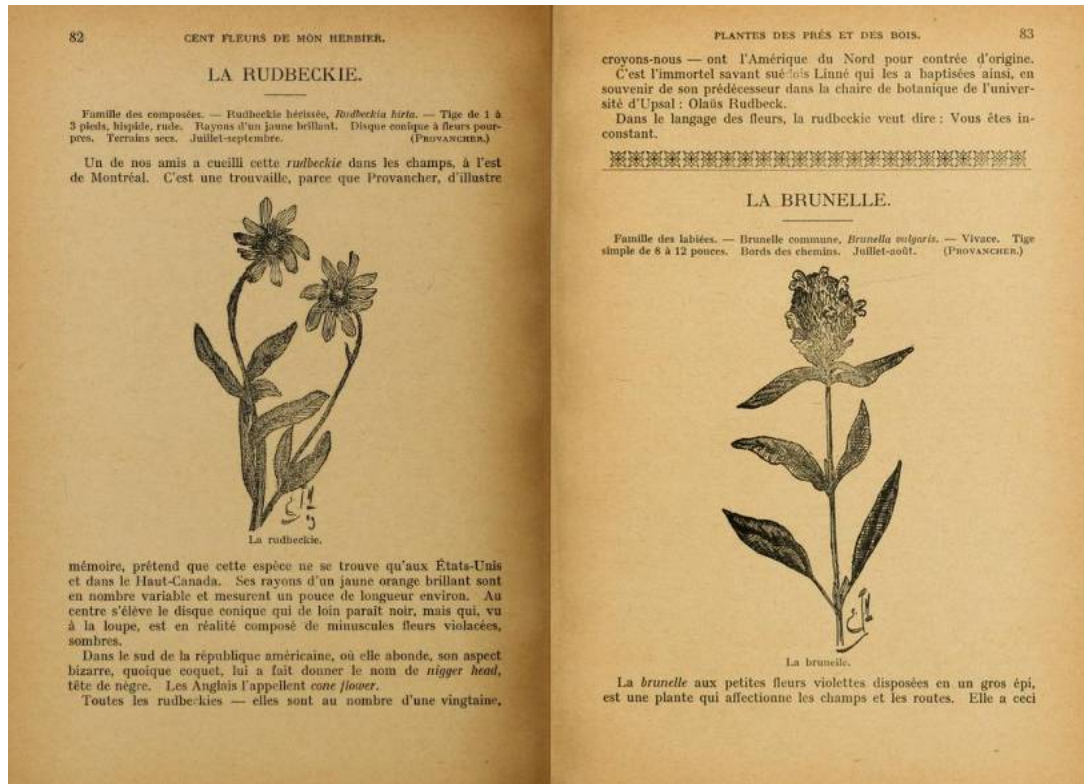


Figure 132. Edmond-Joseph Massicotte, « L'écho des Jeunes », *L'Écho des Jeunes*, septembre 1894, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 133. Alfons Mucha, *La Poésie*, 1898. © Collection Mucha Museum.

Source : <https://www.mucha.cz/fr/exposition>. Consulté 1^{er} avril 2018.



[illegible]

Figure 135. Edmond-Joseph Massicotte, *Le Monde illustré*, 1 mai 1901, XVIII, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 136. Alfons Mucha, *L'Art Photographique*, no 3, Septembre 1899, Paris : Georges Carré et C. Naud.

Source : <http://www.onlinegalleries.com/>. Consulté le 25 février 2018.

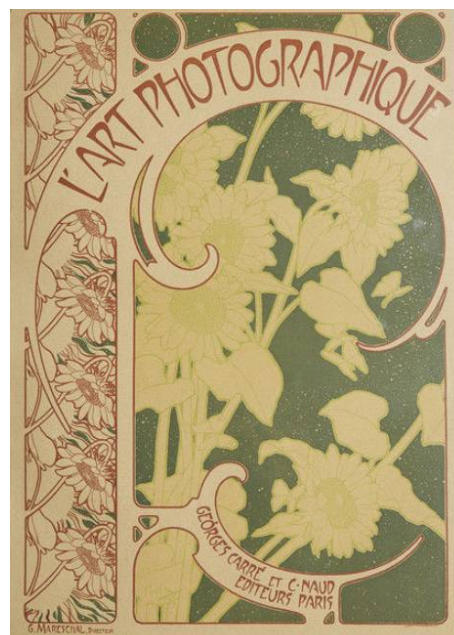


Figure 137. Edmond-Joseph Massicotte, « La nature en deuil », *Le Monde illustré*, 3 novembre 1900, vol. 17, no 861, p. 417. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).

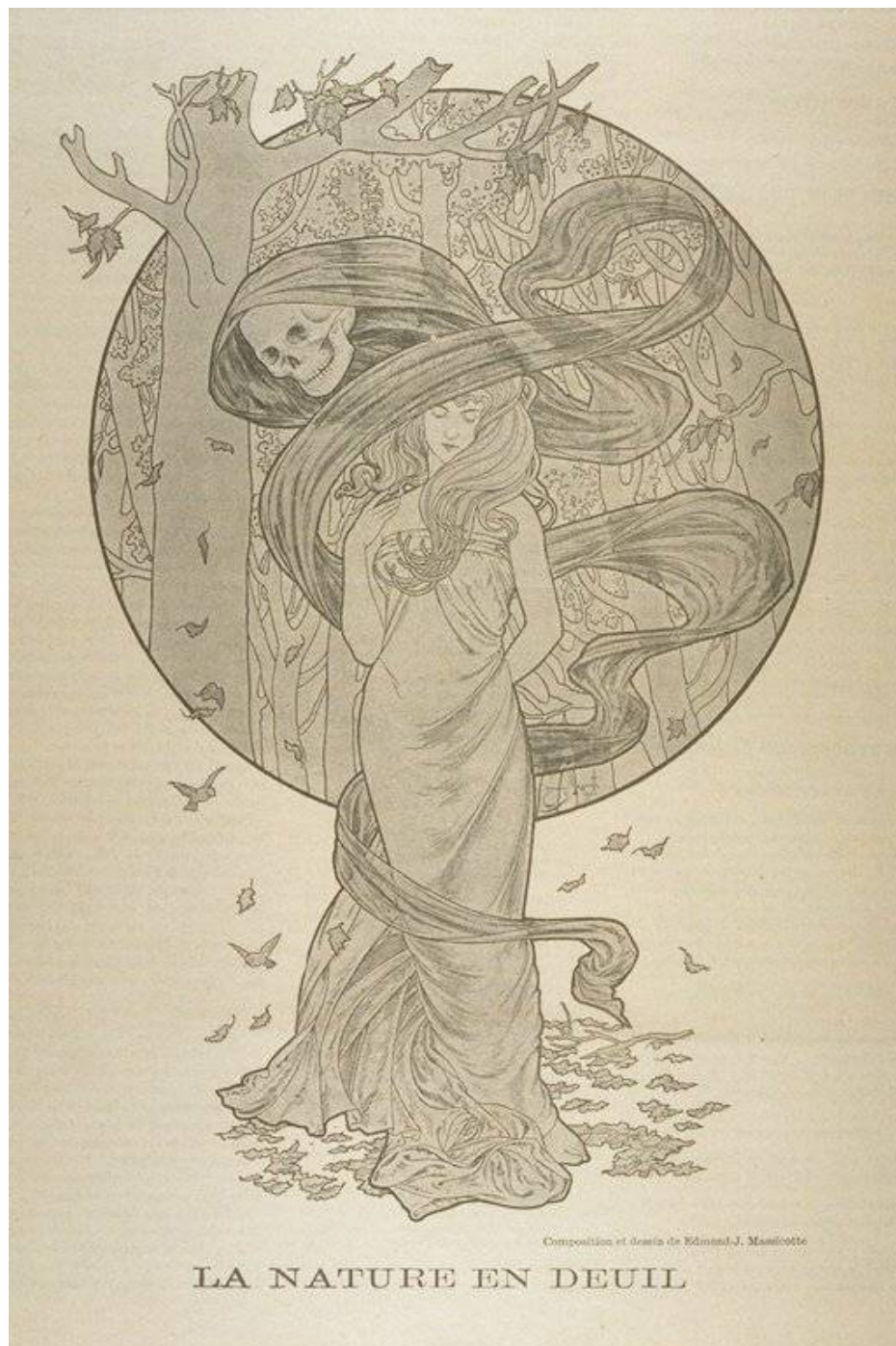


Figure 138. Alfons Mucha, *Oesterreich auf der Weltausstellung Paris 1900* [Paris Révélant l'Autriche au monde]. Affiche réalisée pour la section autrichienne de l'Exposition Universelle de Paris de 1900. © Collection de la Bibliothèque nationale de France (BnF).



Figure 139. Edmond-Joseph Massicotte, « Numéro de Pâques », *Le Monde illustré*, 6 avril 1901, vol. 17, no 883, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 140. Paul Moreau-Vauthier, « *La Parisienne* », sculpture allégorique, *Le Mois pittoresque*, mai 1900, Paris, p. 543. © Collection de la Bibliothèque nationale de France (BnF).



Figure 141. [Inconnu], « EXPOSITION DE PARIS. — La ville de Paris, par M. Moreau-Vauthier », *Le Monde illustré*, 5 mai 1900, vol. 17, no 835, p. 8. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).

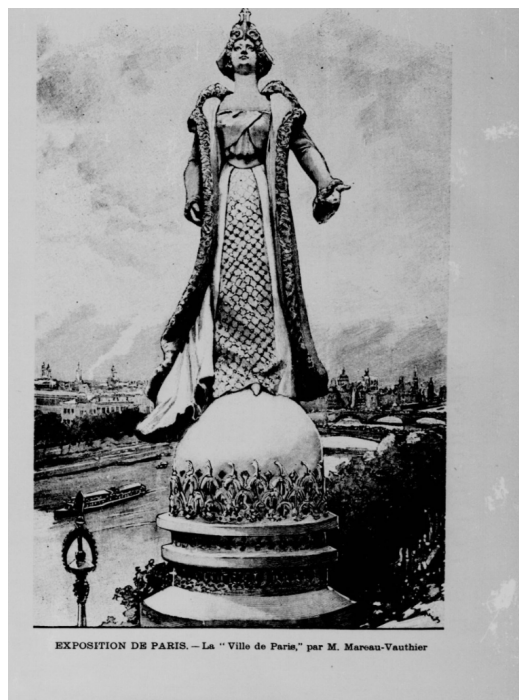


Figure 142. Edmond-Joseph Massicotte, *Trois-Rivières*, album illustré : histoire, géographie, industrie, 1903, photogravure linéaire en page couverture. © Musée des beaux-arts de Québec (Bibliothèque).

Source : KAREL, David (2005). *Edmond-Joseph Massicotte, illustrateur*, Musée national des beaux-arts du Québec, 24 novembre 2005 - 30 avril 2006, Québec : Les Presses de l'Université Laval, p. 33.

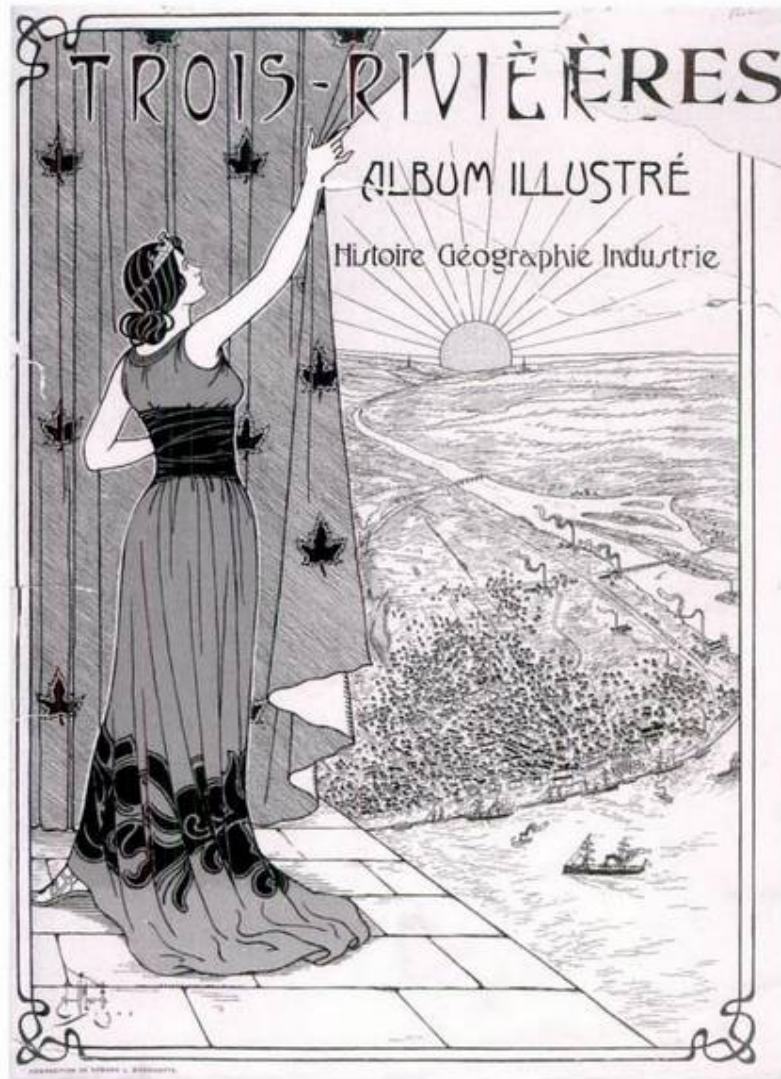


Figure 143. [Inconnu], *Inauguration de l'exposition de 1900*. Affiche réalisée pour l'Exposition Universelle de Paris de 1900.

Source : http://lartnouveau.com/belle_epoque/paris_expo_1900.htm. Consultée le 4 mars 2018.



Figure 144. Philippe, Chapellier, *Ticket Universel des Attractions de L'Exposition Paris 1900*, Affiche réalisée pour l'Exposition Universelle de Paris de 1900, lithographie en couleur, 60 x 40 cm, 1900. © Collection de la Bibliothèque nationale de France (BnF).



Figure 145. Arthur-Albert-Samuel Brodeur, « Débuts difficiles », *La Presse*, 29 décembre 1900, vol. 17, no 49, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

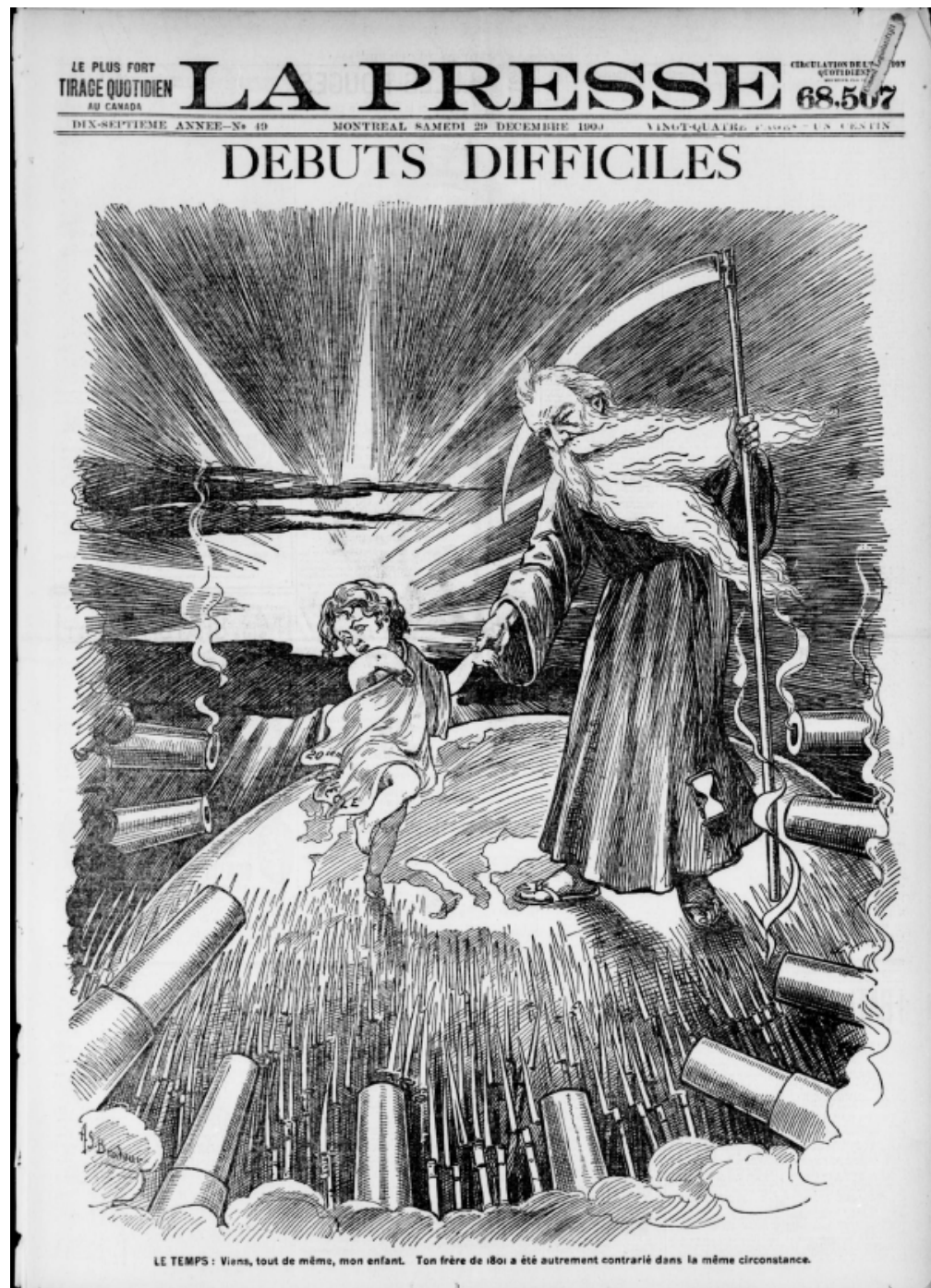


Figure 146. Albéric Bourgeois, « Une jeunesse à la page », *La Presse*, 31 décembre 1930, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).



Figure 147. Edmond-Joseph Massicotte, « Le Temps représentant la nouvelle année », *Le Monde illustré*, 29 décembre 1894, vol. 10, no 556, p. 409. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).



Figure 148. Octave Henri Julien, « Le Temps », *L'Opinion publique*, 6 janvier 1881, vol. 12, no 1, p. 3. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).



Figure 149. Edmond-Joseph Massicotte, « Gravure-Devinette », *Le Monde illustré*, 16 février 1895, vol. 11, no 563, p. 502. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 150. Edmond-Joseph Massicotte, « Christmas Box », *Le Canard*, 26 décembre 1896, p. 5. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 151. Edmond-Joseph Massicotte, « Une balance du pouvoir », *Le Canard*, 15 mai 1897, p. 5. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).



Figure 152. Hector Berthelot, « Au Cirque d'Ottawa », *Le Canard*, 2 mars 1878, p. 2.
© Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 153. Hector Berthelot, « Au théâtre de Québec – Saut périlleux – Leap for life », *Le Canard*, 9 mars 1878, p. 3. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 154. Hector Berthelot, « Le cirque du canard », *Le Canard*, 16 mars 1878, p. 3.
 © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 155. Edmond-Joseph Massicotte, « Une scène dans le circle de Québec », *Le Canard*, 13 novembre 1897, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).



Figure 156. Edmond-Joseph Massicotte, « Le boss et son théâtre de marionnettes », *Le Canard*, 23 octobre 1897, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).



Figure 157. Edmond-Joseph Massicotte, « La grande "Fight" du 25 mars », *Le Canard*, 27 mars 1897, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

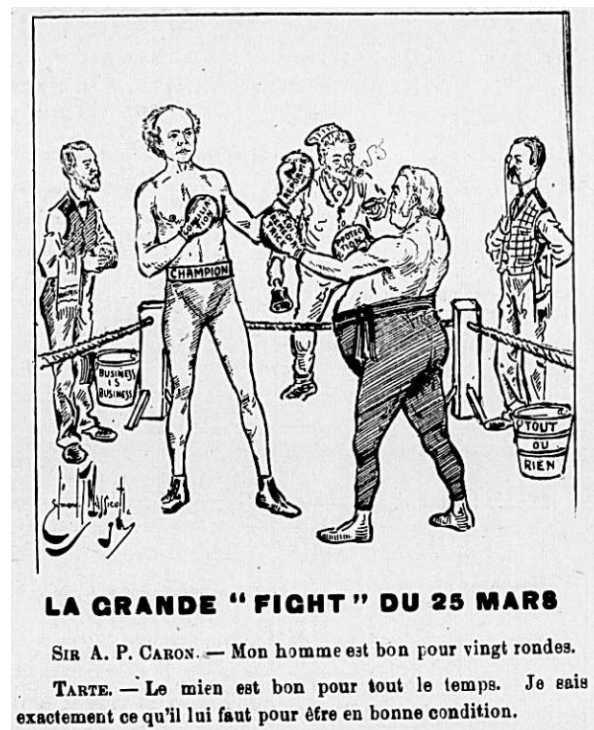


Figure 158. Edmond-Joseph Massicotte, « Prochaines élections municipales », *Le Canard*, 27 novembre 1897, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

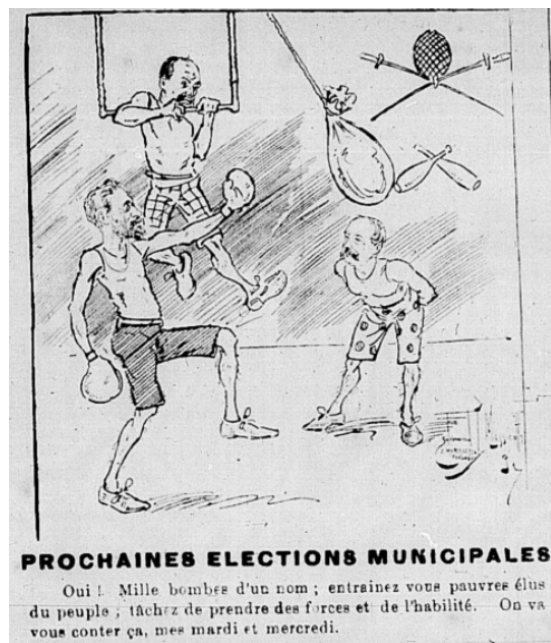


Figure 159. Arthur-Georges Racey, « Un prize-Fight », *Le Canard*, 7 mars 1896, p. 3.
© Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

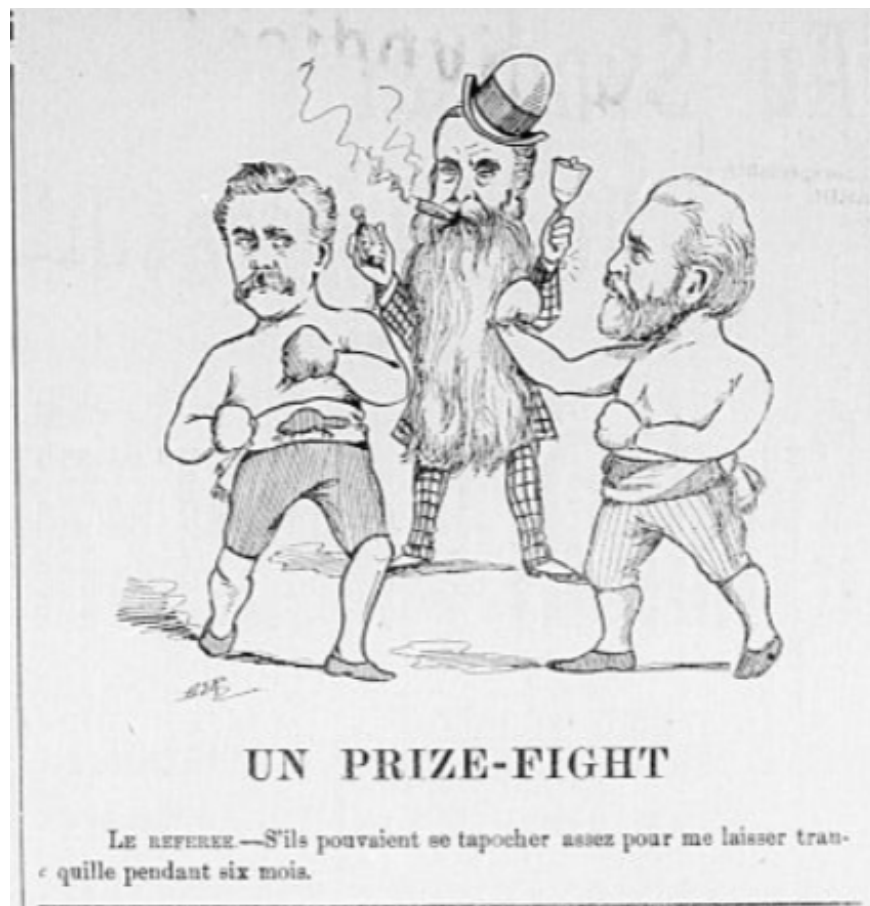


Figure 160. Edmond-Joseph Massicotte, « Aux prises », *Le Canard*, 2 octobre 1897, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

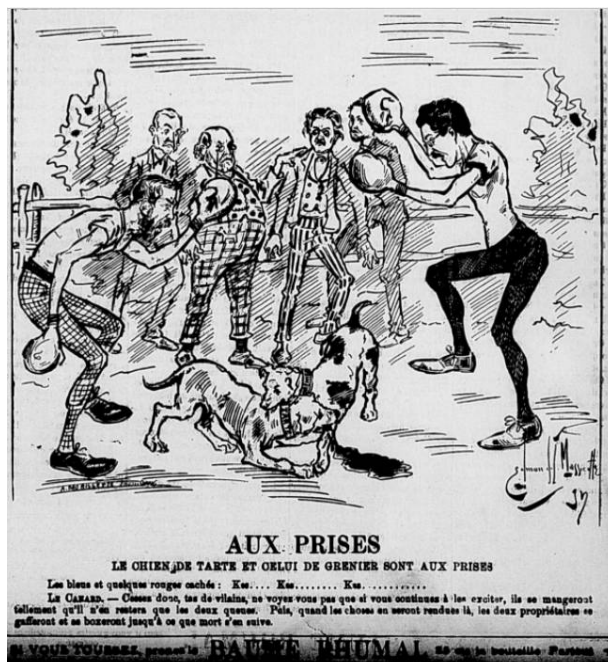


Figure 161. [Non signée], « Les éléments du nouveau cabinet », *Le Canard*, 9 mai 1896, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



COLLAGE DE
H. BEICHMEL, FONDATEUR

LA GUERRE!

La Russie, la France et l'Angleterre examinent la bataille qui se fait entre les Etats-Unis. Gare si la "fight" ne se fait pas suivant les règles de l'art.

En les Etats-Unis, le Croup, l'Asthme, la Grippe.

BAUME RHUMAL

Se en la bouteille, dans toutes
maisons et pharmacies.

Figure 164. Edmond-Joseph Massicotte, « Tour de force », *Le Canard*, 13 mars 1897, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

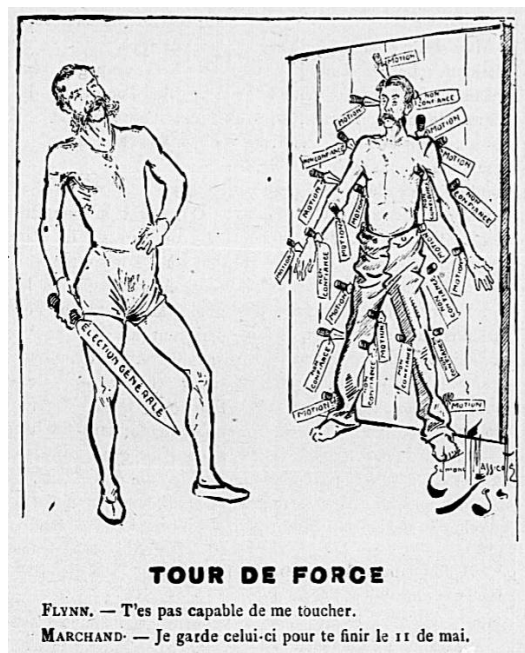


Figure 165. Edmond-Joseph Massicotte, « Prestidigitation », *Le Canard*, 11 septembre 1897, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

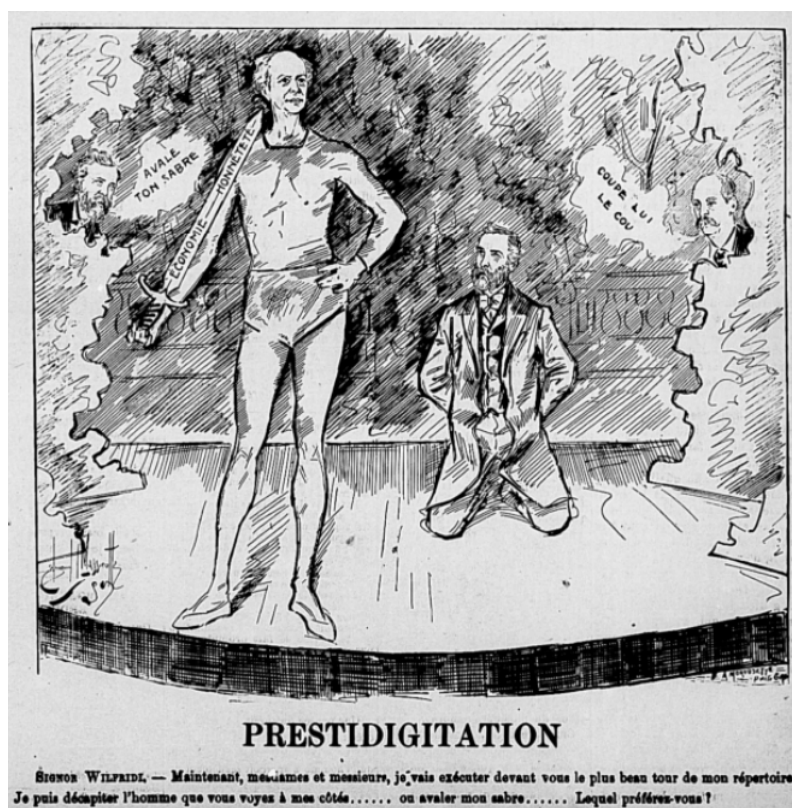


Figure 166. Hector Berthelot, « La danse ministérielle », *Le Canard*, 18 mai 1878, p. 3.
© Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 167. Edmond-Joseph Massicotte, « Allons-y gaiement ! », *Le Canard*, 12 juin 1897, p. 5. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

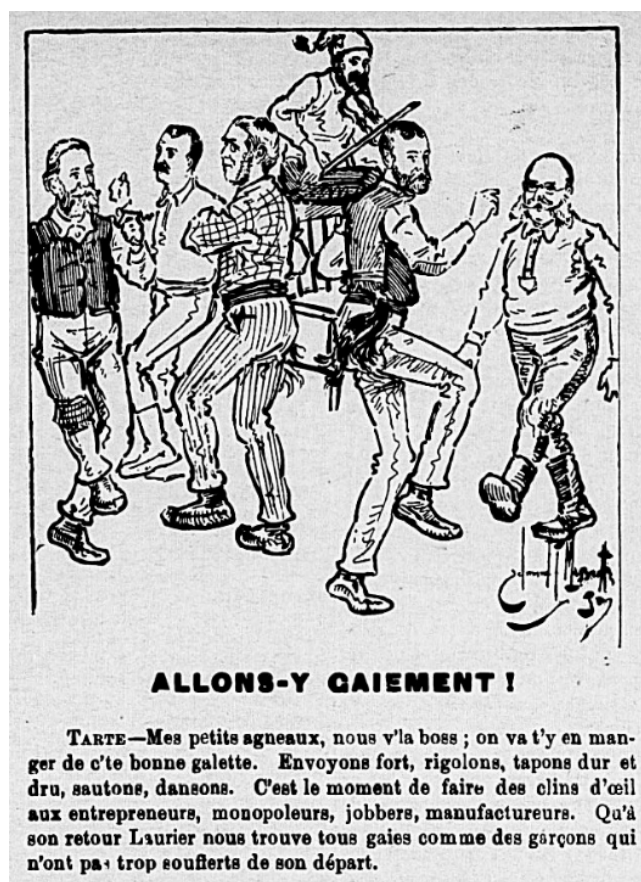


Figure 168. Edmond-Joseph Massicotte, « Nos députés s'amusent », *Le Canard*, 2 avril 1898, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 169 . Edmond-Joseph Massicotte, « La bande des trois demiards », *Le Canard*, 7 août 1897, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 170. [Non signée], « La Bande Bleu », *Le Canard*, 30 mai 1896, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



Figure 171. Edmond-Joseph Massicotte, « Les Héros de la Nouvelle-France », *Le Monde illustré*, 15 avril 1983, vol. 9, no 467, page couverture. © Collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).



Figure 172. Edmond-Joseph Massicotte, « D'Iberville », *Abrégé chronologique de l'histoire du Canada ; suivi des principaux faits de l'histoire des États-Unis*, 1906, Iberville : Procure provinciale des Frères Maristes, p. 39.

Source : <https://archive.org/>. Consulté le 22 mars 2018.

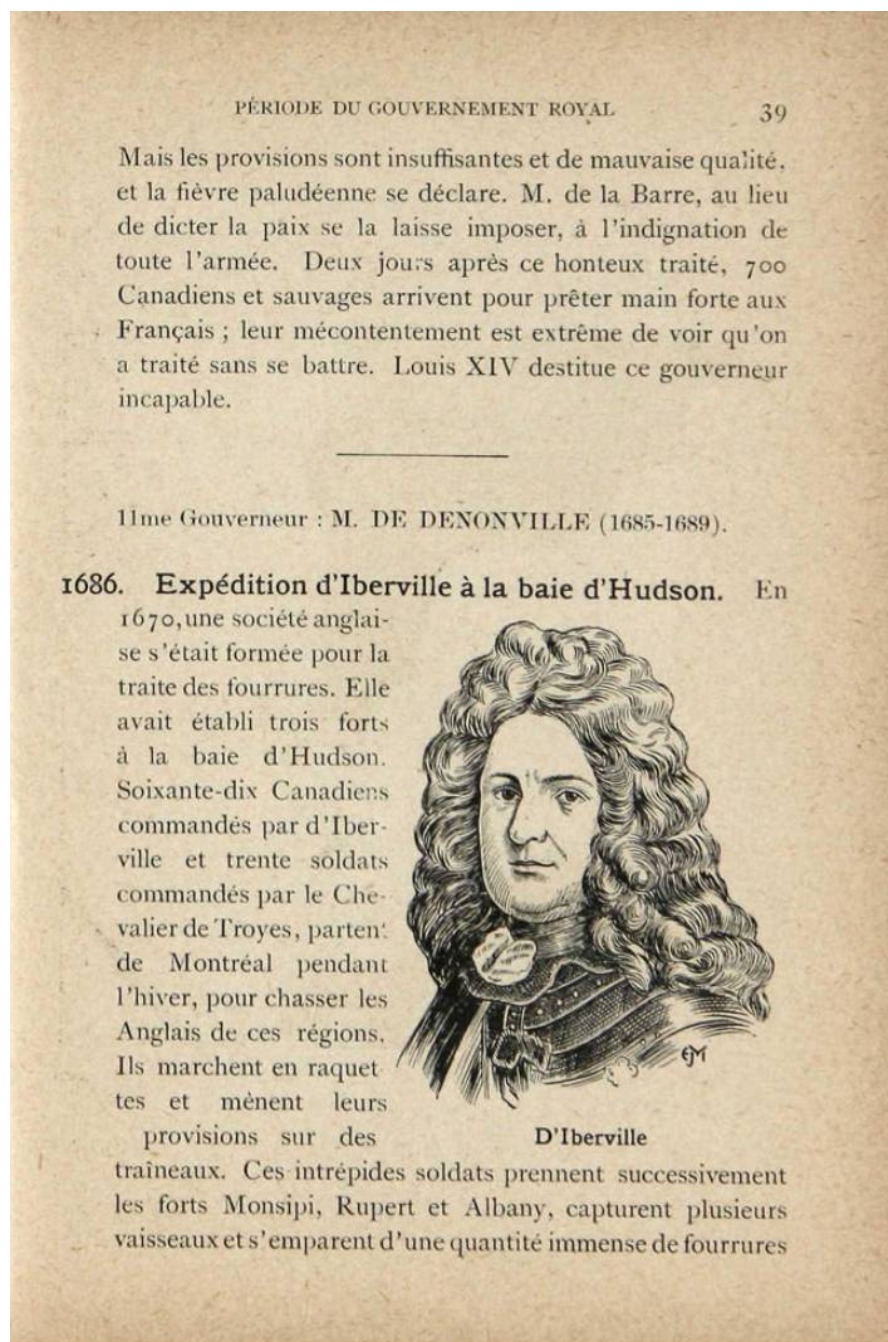
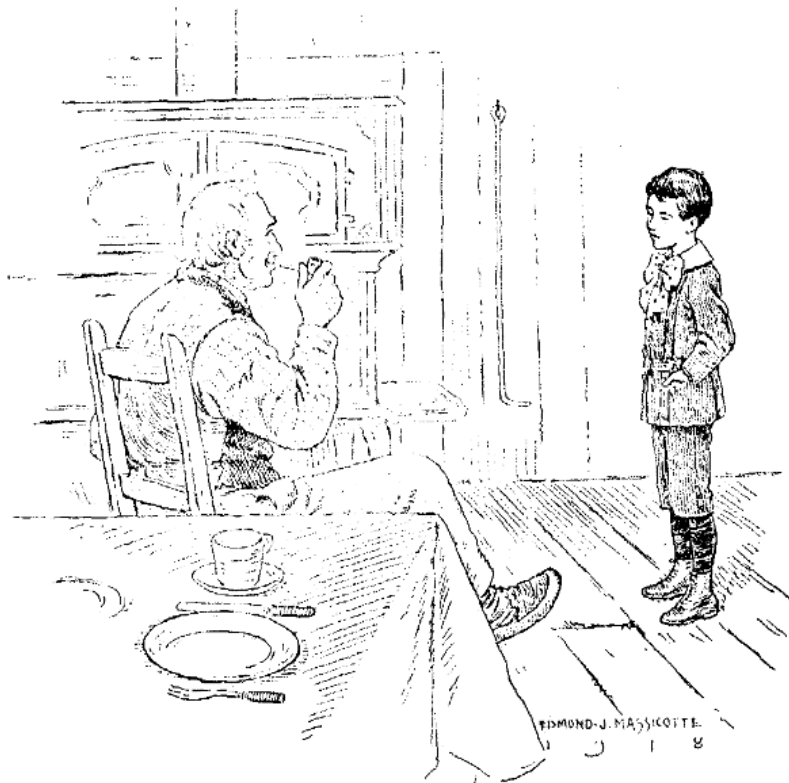


Figure 173. Edmond-Joseph Massicotte, « Eh bien ! Conrad, tu viens nous aider à cultiver, comme ça ? » dans Conrad KIROUAC (dit frère MARIE-VICTORIN) (1919), *Récits laurentiens*, Montréal : Frères des Écoles chrétiennes, p. 73.

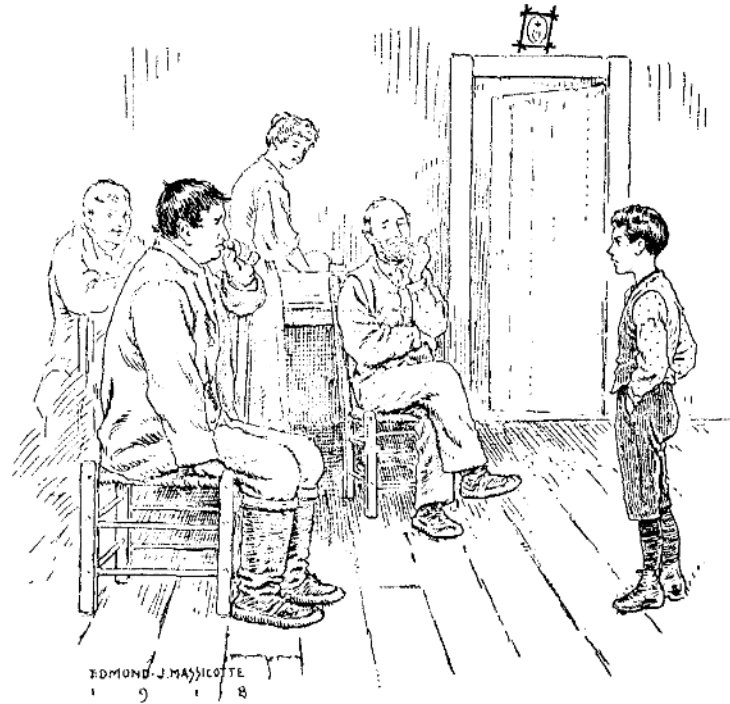


Eh bien ! Conrad tu viens nous aider à cultiver, comme ça ?

Demain matin, quand on aura tiré les vaches, tu mettras les bottes à Pitre ! On va essoucher la savane !

Je crus prudent d'interjeter tout de suite une requête à l'effet de pouvoir, de temps en

Figure 174. Edmond-Joseph Massicotte, « Vous, si vous donniez à manger à votre jument, elle... » dans KIROUAC, Conrad (dit frère MARIE-VICTORIN) (1919), *Récits laurentiens*, Montréal : Frères des Écoles chrétiennes, p. 97.



Vous, si vous donniez à manger à votre jument, elle ne se
bourrerait pas avec le butin des autres.....

Le long du chemin de la vie, j'ai vu bien des
fois une force aveugle, un accident stupide ruiner
en un instant des espérances péniblement édifiées,
et, chaque fois, au lendemain de ces désastres,
j'ai été tenté de me dire : " Il ne faut pas semer
sur le renchaussage !"

Figure 175. Edmond-Joseph Massicotte, « Pourquoi viens-tu m'insulter dans l'escalier comme les petits ignorants de par ici ? » dans Conrad KIROUAC (dit frère MARIE-VICTORIN) (1919), *Récits laurentiens*, Montréal : Frères des Écoles chrétiennes, p. 109.



Pourquoi viens-tu m'insulter dans l'escalier comme les petits
ignorants de par ici ?

notre âge ! Et puis, Charles Roux était bien le
dernier homme au monde que j'eusse cru ca-
pable de pleurer ! A cause de cela, et aussi
parce que je sentais toute l'injustice de ma con-

Figure 176. Edmond-Joseph Massicotte, *La Bénédiction paternelle au jour de l'An*, carte postale, [s.d.], Montréal : Beauchemin. © Collection Yves Beauregard.

